

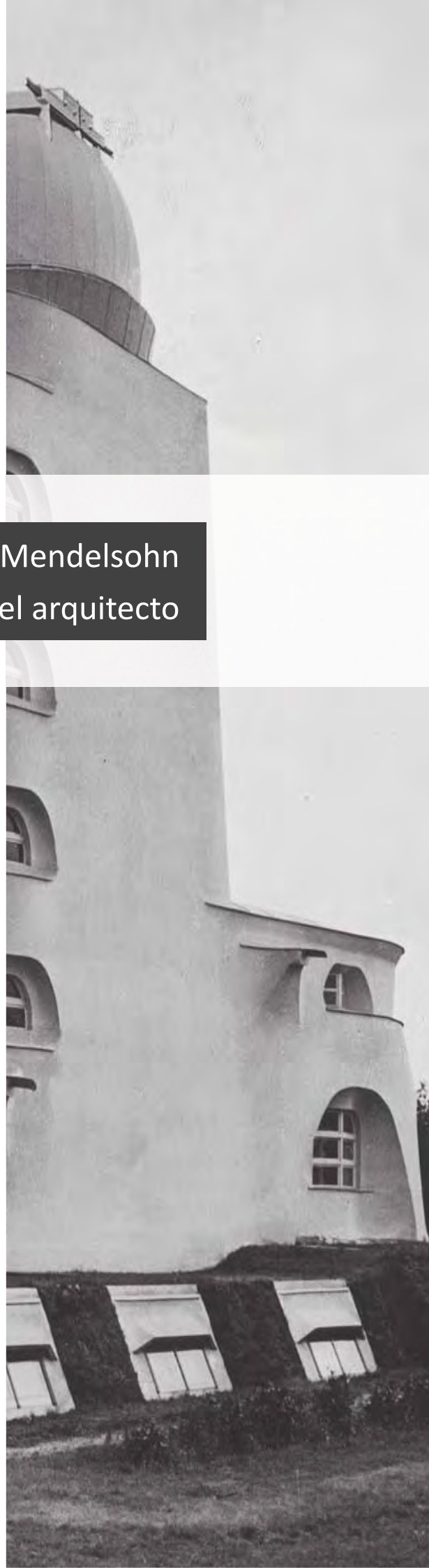
*UPC - Universitat Politècnica de Catalunya*

*Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y  
Técnicas de Comunicación (THATC)*

## La Torre Einstein de Erich Mendelsohn en los primeros años de trabajo del arquitecto

Tesis doctoral de Lars Rudolph

Directores: José Ángel Sanz Esquide y Jaume Rosell Colomina





*UPC - Universitat Politècnica de Catalunya*

*Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación (THATC)*

# La Torre Einstein de Erich Mendelsohn en los primeros años de trabajo del arquitecto

*Tesis doctoral de Lars Rudolph*

*Directores: José Ángel Sanz Esquide y Jaume Rosell Colomina*

Barcelona, Enero de 2017





## AGRADECIMIENTOS

Sin el apoyo de muchos este trabajo nunca se habría acabado.

En primer lugar me gustaría dar las gracias al profesor Jaume Rosell, que se ha ocupado sin descanso, con una paciencia inimaginable y con muy buena fe, de este trabajo como director de mi tesis. Con sus clases del postgrado sobre arquitectura moderna dio el empuje inicial a este tema y luego me ha ayudado y apoyado sin límites en todas las fases.

Del mismo modo, deseo agradecer al profesor José Ángel Sanz que me ha sostenido sobre todo con discusiones, reflexiones y sugerencias para no perderme en el amplio campo de la investigación sobre la arquitectura de Erich Mendelsohn, ayudándome a desarrollar el tema central de mi trabajo de investigación.

Un agradecimiento especial a la arquitecta Miriam Germeno, no solamente por las largas discusiones nocturnas en las cuales me ha dado sugerencias valiosas para este trabajo y me ha ayudado para expresarme en el idioma español, sino también por su hospitalidad encantadora en alojarme muchas veces en su piso cuando estaba de visita en Barcelona.

Para las ideas, las sugerencias y la ayuda para tratar con los problemas técnicos y de organización quiero dar las gracias al arquitecto Gilberto Bellino y al traductor Albert Vitó.

Por último, quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos aquellos que me han animado durante los más de 7 años de duración de trabajo y que, a pesar de muchas crisis, nunca han perdido la paciencia: a mis amigos, a mi familia, a mi esposa.



# INDICE

INTRODUCCIÓN	7
<b>CAPÍTULO I. LOS PRIMEROS AÑOS</b>	<b>13</b>
<b>1. ALLENSTEIN - BERLÍN - MÚNICH</b>	<b>15</b>
ALLENSTEIN	18
BERLÍN	26
PRIMERAS REFLEXIONES I VISIONES ARTÍSTICAS	29
ESTUDIOS DE ARQUITECTURA EN BERLÍN Y MÚNICH	32
LUISE MAAS	38
ARQUITECTO EN MÚNICH	44
Morgue en el cementerio judío de Allenstein	45
Bailes de la Prensa	46
ARQUITECTO EN BERLÍN	48
Proyecto de una fábrica de carrocerías	49
Proyecto de reforma de la Villa Becker	50
RECOPILACIÓN I. ERICH MENDELSON (1912-1915)	58
<b>2. LECTURAS E INFLUENCIAS (CULTURA, ARTE, ARQUITECTURA)</b>	<b>67</b>
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING	69
FRIEDRICH NIETZSCHE	72
MARTIN BUBER	85
ADOLF HILDEBRAND	89
ERNST COHN-WIENER	91
WILHELM WORRINGER	95
SOBRE ALGUNOS ARTISTAS	101
VISITAS ARQUITECTÓNICAS	104

Viaje a Breslau	104
Viaje a Leipzig	106
Exposición del Werkbund en Colonia	109
<b>3. GESICHTE [REVELACIONES]</b>	<b>113</b>
Consideraciones sobre los esbozos y dibujos de Mendelsohn	113
Una propuesta de clasificación	115
CONTEXTO Y NATURALEZA DE LOS «GESICHTE»	119
RECOPILACIÓN II. ERICH MENDELSON (1914-1917)	126
 <b>CAPITULO II: LA TORRE EINSTEIN</b>	 <b>153</b>
<b>1. LA TORRE EINSTEIN: FORMA Y FUNCIÓN</b>	<b>155</b>
TEORÍA DE LA RELATIVIDAD Y CIRCUNSTANCIAS DEL ENCARGO	157
EL ESTUDIO DEL PROGRAMA FUNCIONAL ACOMPAÑA LAS 'GESICHTE'	163
LOS PRIMEROS DIBUJOS PARA EL PROYECTO DE LA TORRE (1918-1920)	171
LA REALIZACIÓN DEL ANTEPROYECTO	175
CONFLICTO CON LA OFICINA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO	
Y CAMBIOS EN LA IDEA DE LA TORRE	182
EL PROYECTO DEFINITIVO	189
EN RESUMEN	198
<b>2. LA TORRE EINSTEIN: FORMA Y MATERIAL</b>	<b>203</b>
CONSIDERACIONES A LA LUZ DE UN MAYOR CONOCIMIENTO	
DE LA EJECUCIÓN DE OBRA	208
CONSIDERACIONES A LA LUZ DE UN MAYOR CONOCIMIENTO	
DEL PROCESO DE DISEÑO	213
RECOPILACIÓN III. ERICH MENDELSON (1917-1920)	220

<b>CAPITULO III: ESTUDIOS PREVIOS Y ANEXOS</b>	<b>273</b>
1. CRONOLOGIA DE LA PUBLICACIÓN DE LAS IMÁGENES DE LA TORRE	275
2. REPASO BIO-BIBLIOGRÁFICO DE LA TORRE	301
DEL INICIO A LA MARCHA DE MENDELSON DE ALEMANIA EN 1933	302
En el registro expresionista	302
Publicaciones especializadas	308
Difusión al gran público	310
Comienza la división	313
La obra y el arquitecto continúan creciendo	314
La sombra de la Neue Sachlichkeit	319
De nuevo la crisis económica	322
APOGEO DEL INTERNATIONAL STYLE Y DE LA ARQUITECTURA ORGÁNICA, HASTA LA MUERTE DEL ARQUITECTO EN 1953	325
Los partidarios del International Style	325
Esfuerzos por contrarrestar	330
La exposición del MoMA	332
La arquitectura orgánica	333
LENTO RECONOCIMIENTO DE LA OBRA Y DEL ARQUITECTO, HASTA LA REUNIFICACIÓN DE ALEMANIA EN 1989	336
Luces y sombras en los años sesenta	336
Difusión desde el entorno del arquitecto	343
Nuevas historias en el escenario postmoderno	349
LOS AÑOS RECIENTES Y LA RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO	354
Restauración y renovación de la Torre	355
RECOPIACIÓN IV: IMÁGENES ADJUNTAS A LOS TEXTOS CITADOS	359
3. ANEXOS	371
ANEXO 1: TEXTOS TRADUCIDOS	372
ANEXO 2: CARTAS UTILIZADAS	391
ANEXO 3: BIBLIOGRAFIA Y ARCHIVOS	395



## INTRODUCCIÓN

*«... El arte no depende sólo de la capacidad y del talento. Mucho más importante es la manera en que se maneja esa capacidad y ese talento, y ello lo determina “lo que uno es”, como dice Goethe. Por consiguiente, se trata que exista un ethos, que se tenga voluntad artística o que sea una actividad con cierta profundidad vital, con alguna relación con el misterio de la vida; de eso se trata. Ese rasgo absolutamente decisivo puede denominarse de otro modo, incluso de manera muy distinta; tal vez sería mejor hablar de concepción artística, de la conexión orgánica entre los valores humanos y los artísticos.»<sup>1</sup>*

Erich Mendelsohn (1887-1953) es hoy reconocido como uno de los arquitectos más exitosos de la Alemania de la República de Weimar. Cuando en 1933 fue obligado a abandonar su país hacia el exilio — Inglaterra primero, Palestina después y finalmente los Estados Unidos—, dejó un considerable portafolio, con casi treinta obras realizadas. Con 46 años alcanzó el prestigio y la fama como arquitecto gracias a algunas de las primeras obras de la joven República, como la Torre Einstein, construida en 1920; la fábrica de sombreros de Luckenwalde (1923); los grandes almacenes en las ciudades de

---

<sup>1</sup> BEYER, Oskar: *Werkleute sind Wir* [Los obreros somos nosotros]. Post Presse. Offenbach, 1954. pág. 6: «... Kunst hängt nicht allein von Können und Begabung ab. Weit wichtiger ist, wie jemand mit seinem Können, seinen Gaben umgeht. Dies Wie wird bestimmt von dem, Was einer ist, wie Goethe sagt. Also ob ein Ethos da ist, ob ein künstlerisches Wollen oder wirken lebensstief hat, ob es Bezug hat zum geheimnisvoll-Lebendigen, darum geht es. Man kann dies schlechthin Ausschlaggebende auch anders und zwar sehr verschiedenartig nennen; vielleicht am besten Kunstgesinnung, -organische Verknüpfung menschlicher und künstlerischer Werte».

Berlín, Breslau, Chemnitz, Núremberg o Stuttgart (entre 1926 y 1930) o la Columbushaus en el centro de la gran capital (1932).

La figura de Erich Mendelsohn, tanto por su importancia como arquitecto como por su papel dentro del diseño moderno, ha sido objeto de amplios y profundos estudios, pero, en cambio, poco se ha escrito sobre su formación, su pensamiento, su —podríamos decir—, mundo intelectual. Resulta pues muy interesante analizar lo que está detrás de sus proyectos, encontrar cuál es su base, buscar —utilizando las palabras antes citadas de Beyer —la «conexión entre sus valores humanos y artísticos».

El historiador del arte Oskar Beyer, su primer biógrafo, ya en 1920 reconocía la enorme capacidad artística del arquitecto y le auguraba un gran futuro. Mil novecientos veinte no es un año cualquiera en la carrera de Mendelsohn: fue cuando se construyó la Torre Einstein, emblemática para la historia de la arquitectura moderna. Como no puede ser de otra manera, representa un hito en la vida profesional y personal del arquitecto: marca el inicio de su fulminante carrera y al mismo tiempo el final de su primera fase creativa, pues se trata de una obra considerablemente diferente de todo aquello que el arquitecto realizará después. Nuestro trabajo se centrará en ella y en la figura de Mendelsohn en el periodo de su proyecto y realización.

El objetivo de este trabajo es, sobre todo, explicar el proceso que llevó a Erich Mendelsohn a ejecutar una obra emblemática como la Torre Einstein: se trata de mirar lo que hay antes y, de alguna manera, detrás de la obra, de mirar hasta el interior del arquitecto y de su proyecto para encontrar lo que yace en el fondo, en lo más profundo. Focalizaremos nuestro estudio en un tiempo preciso de la vida y de la producción del autor, intentando entrar en su mundo de la década anterior a 1920, y lo haremos a partir de la formulación de estas preguntas clave:

¿Cuáles son las bases educativo/culturales de Mendelsohn, su infancia, su educación y su ámbito sociocultural?

¿Cuáles son sus fuentes intelectuales/espirituales? ¿En qué medida están presentes en su concepción teórica de la arquitectura?



¿Cómo se desarrolla el proceso creativo de la torre?

Para acercarnos al personaje, en el primer capítulo definiremos primero el marco histórico y cultural de Alemania cuando Mendelsohn nace; atenderemos al desarrollo de su formación como estudiante, desde la infancia en Allenstein hasta sus estancias en Berlín y Múnich; hablaremos de su 'definitiva' mudanza a Berlín y de sus primeros trabajos en el campo artístico y arquitectónico, hasta llegar al proyecto de la Torre Einstein. Nos detendremos especialmente en una de las personas más importantes e influyentes de su vida: su esposa Luise Maas. Intentaremos resaltar aquellos aspectos que nos ayuden a explicar la personalidad y el pensamiento de Mendelsohn, como pueden ser su condición de judío o la particular situación geográfica y política de su Allenstein natal.

En la segunda parte del capítulo nos centraremos en las teorías, en las fuentes espirituales e intelectuales que el arquitecto conoce y adopta a través de las lecturas que contribuyeron a consolidar su formación y su visión del arte y la arquitectura; ello nos ayudará a entender mejor el proyecto de la Torre. Veremos también la importancia de su relación con colegas y artistas del tiempo.

Al final del primer capítulo llegaremos a los años clave de su formación artística, durante la Primera Guerra Mundial, cuando aparecen sus visiones arquitectónicas: las fundamentales *Gesichte*, como podremos explicar. Así, a través de un recorrido cronológico biográfico e intelectual llegaremos al punto central de nuestra investigación: el proyecto de la Torre Einstein en Potsdam.

En el segundo capítulo mostraremos cómo Mendelsohn desarrolla o más bien es imbuido por la tarea de su diseño. La Torre Einstein es para algunos la cumbre de la arquitectura expresionista en Alemania. Es ciertamente una obra expresionista, pero no de un expresionismo formalmente gratuito y fruto de la casualidad, sino producto del genio de un arquitecto. Se trata de una obra bien pensada, «aritméticamente» construida, cuya pretensión es transmitir la idea de la función a una forma arquitectónica, que en este caso va más allá del uso espacial: estamos delante de un edificio que quiere explicitar a través de su forma nada menos que una demostración científica, la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

Podremos así ver cómo nace la idea, cómo lucha para conseguirla, dando respuesta a las necesidades funcionales y constructivas, en un contexto de escasos recursos económicos y de resentimiento y hostilidad por parte de los representantes de la arquitectura tradicional.

En nuestra investigación intentamos profundizar en la vía creativa del arquitecto, en el camino que lo lleva a diseñar esta obra emblemática, y lo haremos a través de sus propias palabras en la intensa correspondencia que mantiene con Luise justo en el periodo dedicado al desarrollo del proyecto mismo.

Así analizaremos la Torre Einstein a través de los planos y también de las cartas a nuestra disposición (muchas de ellas inéditas hasta nuestro estudio), que nos ayudarán a poner orden en la confusión que ha acompañado hasta ahora la datación de los planos y bocetos mismos.

Estas cartas entre Erich y Luise Mendelsohn constituyen pues el material nuclear de nuestra tesis: se trata de documentos muy valiosos, al ser contemporáneos al proyecto y escritos por su propio autor. Son cartas que, en su gran mayoría, hasta ahora solo disponibles en alemán cuyos originales pudimos consultar en Berlín y en Los Ángeles ya que sólo ahora, al acabar el trabajo, comienzan a poderse leer en Internet.

Hasta la fecha se habían publicado parcialmente algunas cartas de Mendelsohn, pero sin contextualizarlas, sin relacionarlas con una obra en concreto; solo habían sido consideradas dentro de su producción global, para enseñar aspectos personales y profesionales de Mendelsohn en su figura general. En nuestro trabajo hemos seleccionado el material epistolar de cada momento preciso y relativo a una precisa parte de su obra, lo hemos contextualizado y hemos seleccionado las cartas que más nos ayudan a entender cuáles fueron las fuentes culturales y espirituales a las cuales Mendelsohn acudió para su formación.

Los dos capítulos que hemos citado son fundamentales de la tesis, pero la investigación ha exigido un trabajo previo de conocimiento del estado de la cuestión, explorando atentamente los textos publicados sobre la Torre Einstein y las imágenes que los acompañan. Este trabajo inicial, sin el

cual no hubiera sido posible enfocar el estudio, conforma la parte más importante del tercer capítulo en el que, al lado de las notas interpretativas, se recogen también algunas traducciones al castellano que completan la relación de todas las cartas utilizadas que aparecen a lo largo del texto de la tesis y también se recoge la bibliografía general.



# CAPÍTULO I. LOS PRIMEROS AÑOS



# 1. ALLENSTEIN - BERLÍN - MÚNICH

Mendelsohn nació en un enclave geográfico y cultural muy peculiar: dentro de Prusia Oriental, región hoy perteneciente a Polonia y Rusia, en un joven estado alemán que acababa de formarse. Por esta especial posición geográfica, él se consideró siempre un alemán oriental. Es importante remarcar que Mendelsohn se sentía y se definía alemán, a pesar de que sus padres, de humildes familias judías, no se consideraban perfectamente integrados en Alemania. El hijo pertenecía pues a aquella generación de judíos alemanes que consiguió una completa integración dentro de la sociedad alemana, alcanzando una igualdad que posteriormente sería puesta en duda por el nacionalsocialismo, con los tremendos efectos que todos conocemos.

Mendelsohn consiguió ascender también en la escala social, entrando a formar parte de la clase económica y culturalmente más elevada. Llegó a pertenecer a la alta sociedad intelectual berlinesa gracias a sus estudios en Berlín y Múnich (compaginando sus intereses en arquitectura con otras expresiones artísticas), y también gracias a la posición económica y a los contactos sociales de la familia de su esposa, la cual, como veremos, fue sin duda alguna una figura central en la vida del arquitecto.

El contexto geográfico, cultural, religioso; la educación, la formación académica, los intereses culturales; el ámbito social en el que se relacionó; las primeras obras; son todos aspectos que contribuyeron a formar la personalidad del joven Mendelsohn cuando se enfrentó al proyecto de la Torre Einstein.

Con el fin de delinear su personalidad, hablaremos en este capítulo de la infancia del arquitecto en Allenstein, de su educación en aquel pequeño centro cultural y de la importancia de su pertenencia a la religión judía. Veremos cómo sus padres se esforzaron mucho para que su hijo pudiera estudiar y

cómo Mendelsohn empezó la carrera de derecho en la universidad, pues para sus padres era impensable que un niño judío estudiase arquitectura y luego pudiese trabajar a la par con los arquitectos alemanes. No obstante, debido a sus ambiciones artísticas, inició esta carrera en Múnich, ciudad artística y culturalmente muy activa. Luego continuó sus estudios en Berlín y, aun volviendo de nuevo a Múnich, entre ambas ciudades acabó su carrera y obtuvo el título de arquitecto.



1. Mapa de Alemania, antes de la primera guerra mundial, con los viajes de Erich Mendelsohn en los años 1910-1914.



Múnich y Berlín son también las ciudades en las que inició su trabajo profesional: en la ciudad bávara realizó pequeños proyectos arquitectónicos (por ejemplo la morgue del cementerio judío de Allenstein) y se ocupó de la producción artística de los prestigiosos Bailes de la Prensa. Tras el estallido de la primera guerra mundial volvió a Berlín, donde residió hasta que fue obligado a marcharse al frente del este.

También dedicaremos una especial atención a Luise Maas, cuyo papel, fundamental en muchos aspectos de la vida de Mendelsohn, va más allá del de compañera y esposa.

## ALLENSTEIN

Erich Mendelsohn nació en 1887 en Allenstein, ciudad polaca hoy conocida como Olsztyn, que en aquellos años formaba parte de la Prusia Oriental. La villa había sido fundada en el siglo xiv como baluarte de la diócesis cristiano-prusiana de Ermland, apoyada por Polonia en una zona relativamente autónoma de asentamiento polaco-lituano. Los prusianos, una etnia de origen báltico, eran la población original del Ermland y habían sido asimilados durante el siglo xiii por poblaciones inmigrantes (en su mayoría alemanes de origen báltico y también silesio y polaco).

En la ciudad de Allenstein se hablaba, debido a la inmigración silesia, un dialecto alemán llamado *breslauisch* (así nombrado en referencia a la ciudad de Breslau, capital de Silesia); en sus alrededores, en cambio, se hablaba el dialecto del Ermland, una mezcla de polaco, alemán y prusiano antiguo (este último, un idioma báltico hoy extinto). Así pues, cuando Mendelsohn nació el Ermland formaba un enclave territorial y cultural autónomo dentro del territorio de Prusia oriental. Sus centros culturales —Allenstein en el sur y Elbing en el norte— se pueden ver como el equivalente a Königsberg, capital de Prusia oriental, ciudad que hoy en día se conoce como Kaliningrado y se encuentra integrada en Rusia.

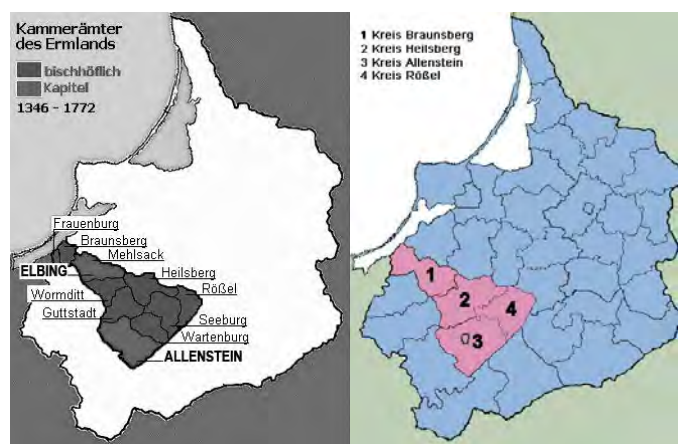
Con la primera partición de Polonia-Lituania entre Rusia y Alemania en 1772, el Ermland fué integrado al territorio del Reino de Prusia oriental, que constituye el núcleo del futuro estado de Prusia. Prusia (oriental y occidental) entra oficialmente a formar parte del territorio alemán con su afiliación, en 1867, a la Confederación Alemana del Norte<sup>2</sup> y pocos años después con la fundación del Imperio alemán, en 1871, es

---

<sup>2</sup> La Norddeutscher Bund [Confederación Alemana del Norte] se fundó en 1867, tras la disolución de la Confederación Germánica. Formada por 22 estados del norte de Alemania, fue una agrupación transitoria que duró sólo hasta la proclamación del Imperio alemán en 1871. Como consecuencia, al llegar el Imperio (Bismark, 1871) hubo una gran continuidad en las reformas, la política, la constitución, etc.

integrada como dos provincias en el nuevo estado.

Con la reforma del sistema educativo de 1809 la lengua alemana había empezado a crecer notablemente: en 1850 el 53% de la población del Ermland hablaba aun su dialecto propio, pero en 1910 esta cifra ya se había reducido a sólo un 13%.



2. Mapa de Prusia oriental, donde se destaca el Ermland que había formado un enclave territorial y cultural autónomo dentro del Imperio polaco-lituano hasta el año 1772, para pertenecer después al imperio alemán hasta la ocupación y partición de Prusia entre Rusia y Polonia en 1945.

Con la creación de la Confederación Alemana del Norte en 1867, y la posterior creación del Estado alemán en 1871, todo el territorio de Prusia, incluido el Ermland, entra a formar parte del Estado alemán y lógicamente la germanización aumentó. En 1873 la Prusia oriental (y Allenstein) se conectan a la red ferroviaria Königsberg-Danzig-Berlín que se abre a Alemania y Europa. Con la reforma administrativa de 1905, la ciudad de Allenstein pasa a ser la capital de la provincia de Ermland, dentro de la región administrativa de Königsberg.

Alenstein cuenta en 1890, cuando Erich Mendelsohn tiene 3 años, con aproximadamente 20.000 habitantes, la mayoría (un 61%) de confesión católica, frente a un 37% de confesión protestante. La población

judía, con una comunidad de 420 personas,<sup>3</sup> supone el 2% de los habitantes de la ciudad.



3. Postal histórica de Allenstein detrás de los viaductos de ferrocarriles que conectaban desde 1873 la ciudad a la red de ferrocarriles prusianos dentro de la línea Berlín-Königsberg y parte de la Ostbahn [Línea férrea oriental].

Volvamos ahora por un momento hacia atrás para integrar en este contexto los precedentes que hacen referencia a esta minoría de la población a la que Mendelsohn pertenece. Tras los pogromos de 1648 contra los judíos en Polonia, muchos de ellos huyeron hacia Prusia occidental y oriental. En el Ermland, sin embargo, sólo pudieron establecerse a partir de 1698, pagando sumas considerables de dinero para su protección<sup>4</sup>. Tras el edicto del 11 de marzo de 1812 que dictamina la *Stein-Hardenberg Reform* [Reforma prusiana de Stein y Hardenberg], los judíos de Prusia empiezan a alcanzar poco a poco el estatus de igualdad respecto a sus conciudadanos cristianos. La comunidad judía de Allenstein ya es en 1840 una de las más numerosas del Ermland y la más importante de la Prusia Oriental después de la de Königsberg. Con la *Gesetz über die Verhältnisse der Juden* [Legislación sobre la relación con los judíos] de julio de 1847, las comunidades

---

<sup>3</sup> Kaiserliches Statistisches Amt: *Statistik des Deutschen Reichs. Band 150* [Estadísticas del Imperio Alemán. Tomo 150]. Berlín, 1903

<sup>4</sup> HALPERN, Felix: *Geschichte der jüdischen Gemeinde zu Guttstadt. Ein Beitrag zur Geschichte der Juden im Ermland* [Historia de la comunidad hebraica en Guttstadt. Comentarios a la historia de los judíos en el Ermland]. Guttstadt, 1927. pág. 8.

judías de Prusia son consideradas corporaciones públicas y su confesión obtiene el reconocimiento oficial. En 1869, con la *Gesetz betreffend die Gleichberechtigung der Konfessionen in bürgerlicher und staatsbürgerlicher Beziehung* [Ley sobre la igualdad de derechos de las diferentes confesiones en las relaciones ciudadanas y cívicas] los judíos de la Confederación Alemana del Norte quedan equiparados a sus conciudadanos cristianos. Cabe subrayar que ese es uno de los fundamentos de la Constitución del Reich de 1871.



4. Postal histórica del Königlich Gymnasium Allenstein [Instituto Humanístico Real de Allenstein] que Mendelsohn frecuentó entre 1901 i 1907.

Así, en 1877 se funda el Instituto Humanístico, la primera escuela no confesional de Allenstein. Ese mismo año, la comunidad judía también encuentra un nuevo edificio para su culto religioso.

Este ambiente, el de los años de gran expansión industrial, progreso y mejora continua de las condiciones (los importantes adelantos de la técnica llegan hasta las cercanías de la frontera rusa), es el que acompaña a Erich Mendelsohn durante los primeros veinte años de su vida.

Hijo de David Mendelsohn (1854-1937) y de Emma Ester Jaroslavski (? – 1911), crece en el seno de una familia humilde en la que es el quinto de seis hermanos.<sup>5</sup> Su padre regenta una tienda en la planta baja de un edificio de viviendas junto al Mercado dedicada durante un tiempo al comercio de artículos de peletería,

---

<sup>5</sup> Erich Mendelsohn tiene cuatro hermanos mayores: Max, Paul, Henriette y Jetty, y un hermano menor: Hans Mendelsohn.

luego de ropa de caballero y posteriormente ropa interior y de artículos de mercería. De ese modo consigue sustentar una casa llena de hijos.

La rutina doméstica familiar no se caracteriza por unas costumbres específicamente judías, sino más bien por las de unos patriotas alemanes, según la que para muchos judíos alemanes es la definición más adecuada de la confesión judía de los ciudadanos del Reich. Según los registros tardíos de su esposa Luise (*Memorias*), Erich Mendelsohn recibe una educación judía, con especial insistencia en los estudios de la biblia hebrea y de la lengua hebrea. Sin embargo, si atendemos a las posibilidades reales de la comunidad judía en aquel entonces, podemos pensar que Mendelsohn llega a obtener poco más que los conocimientos necesarios para el *bar mitzvah*.<sup>6</sup>

David Mendelsohn, criado en un orfanato, había conseguido un humilde bienestar económico ganándose una gran estima entre sus conciudadanos de Allenstein. Erich Mendelsohn describe a su padre como un hombre sencillo y extremadamente ordenado:

*«Un hombre excepcionalmente pulcro, honesto y sobre todo bondadoso, cuyos pensamientos nunca se desviaban del camino de la integridad... Me veo reflejado en él en tanto que hijo suyo».*<sup>7</sup>

La madre, cuyo apellido muestra la procedencia polaca, venía en cambio de una sencilla familia de campesinos y se había formado como modista. Mendelsohn la describe como una mujer relativamente fría y

---

<sup>6</sup> Bar mitzvah [hebreo: **בר מצוה**, hijo con deber] se refiere a la mayoría de edad religiosa en el judaísmo. Bar mitzvah indica tanto la función obtenida como el día y la ceremonia en que se produce la madurez. Es una tradición que los jóvenes lean ese día, en hebreo no vocalizado, la porción de la Torá y de la Haftara [Lectura de los Profetas] frente a la comunidad. Esta «primera Tora-Voz» se celebra y el chico se toma este día como festivo. Por lo general es el primer Sabbat después de haber cumplido los 13 años.

<sup>7</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.12.1934*, con motivo del 80 cumpleaños de su padre: «... *Ein ungewöhnlich sauberer, ehrlicher und von Grund auf gütiger Mensch, dessen Gedanken sich niemals abgerrt, immer gerade waren, (...) ich selbst erkenne mich als seinen Sohn*». Véase BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn - Briefe eines Architekten*. Prestel. Múnich, 1961. pág. 97.

de carácter irritable; sin embargo, hereda de ella el amor por la música. Emma falleció en 1911, cuando Mendelsohn tenía 24 años.



5. Fotografía histórica de Allenstein: una panorámica del mercado central formada por todos los edificios de la gran manzana de primer plano; y la casa de la familia Mendelsohn en la hilera de casas contigua, primera a la izquierda que forma ángulo con la calle.

A pesar de las condiciones de vida humildes, sus padres le permitieron asistir al Instituto humanista, del que sale con el *Abitur* [Bachillerato] en abril de 1907, título que permitirá su acceso a la universidad. Mendelsohn permanece en Allenstein hasta entonces, cuando tiene 20 años, y aún durante el tiempo de sus estudios superiores continuará visitando y residiendo temporadas en la ciudad, especialmente los veranos antes de la Primera Guerra Mundial.

La generación de sus padres ha presenciado la dura lucha por el reconocimiento de los judíos en la sociedad alemana, pero no ha podido disfrutar de la igualdad de oportunidades profesionales (aunque todavía con restricciones) que se ha iniciado en Alemania en 1871: las profesiones liberales son cada vez más un campo de actividad para los judíos con formación académica, que no obstante siguen sin tener acceso al ejército, los ámbitos judiciales y los departamentos de construcción. Sin embargo —y tristemente, cabe añadir— junto con el progreso social y financiero, asociado al cambio de la sociedad feudal por la sociedad de clases, y a la erosión de los privilegios de la nobleza y del clero (reformas de Bismarck), se empieza a extender en toda Europa el antisemitismo como ideología política. La persecución apunta sobre todo hacia aquellos

judíos emergentes que gestionan y potencian las grandes operaciones económicas en la banca y los negocios, y también aquellos que sobresalen en el campo cultural, especialmente en la ciencia y en el arte. La limitación y la retirada de los primeros derechos civiles adquiridos imponen sobre los judíos un cerco por parte de la sociedad cristiana conservadora, como es el caso de los conflictos antisemitas que tienen lugar en Berlín entre 1879 y 1881.

Para luchar eficazmente contra el antisemitismo, los judíos alemanes fundan, el 26 de marzo de 1893 en Berlín, la *Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* [Asociación Central de Ciudadanos Alemanes de Confesión Judía]. En la sección primera, que se mantiene intacta desde su fundación, se especifica lo siguiente: « ... la Asociación Central pretende reunir a los ciudadanos alemanes de confesión judía sin distinción por motivos de orientación política y religiosa para proteger de forma enérgica la igualdad civil y social de esos ciudadanos, así como para conservar y reforzar el sentimiento alemán. La Asociación Central rechaza por motivos de imparcialidad religiosa total el nacionalismo judío y considera a los judíos alemanes como miembros del pueblo alemán. »<sup>8</sup>

Como la mayoría de los judíos europeos, también los judíos alemanes rechazan la emigración a Palestina, una idea que filántropos, filo semitas y otros judíos europeos desarrollaron a principios del siglo XIX por diversos motivos. Para los judíos ortodoxos el retorno a *Eretz Israel* [Tierra prometida de Israel] era (y es) concebible sólo a través de una directa intervención de Dios, de modo que la previsión humana iba (y va) en contra del Plan Divino.

---

<sup>8</sup> Véase: Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens: *Satzung* [Estatuto]. Berlín, 1893. § 1. Texto original: «... Der C.-V. bezweckt, die deutschen Staatsbürger jüdischen Glaubens ohne Unterschied der religiösen und politischen Richtung zu sammeln, um sie in der tatkräftigen Wahrung ihrer staatsbürgerlichen und gesellschaftlichen Gleichstellung sowie in der unbeirrten Pflege deutscher Gesinnung zu bestärken. Der C.-V. lehnt den jüdischen Nationalismus ab und sieht die deutschen Juden als Angehörige des deutschen Volkes an».



Los judíos liberales se consideran a sí mismos miembros de sus respectivas naciones y buscan su progreso, que les trae mayor tolerancia religiosa y derechos democráticos. Desde muy temprano critican que tanto el sionismo como el antisemitismo vean a los judíos como un «cuerpo extraño» en los estados-naciones europeos.



6. La familia Mendelsohn en la playa en la década de 1920. De izquierda a la derecha: Paul, Ester, Erich, un niño desconocido, Luise, Max, otro niño desconocido y David Mendelsohn.

No obstante, muchos arquitectos judíos se ven obligados a negar sus raíces culturales para adquirir el estatus de emancipación e igualdad que les permita optar a encargos de obra pública; entre ellos cabe mencionar a Adolf Loos o Hugo Häring. Otros renuncian por completo a pertenecer a la comunidad judía, por ejemplo el arquitecto berlinés Alfred Messel, que en 1901 se convierte al protestantismo, o Bruno Ahrends y Oskar Kaufmann, que en 1903 abandonan públicamente la comunidad judía.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> WARHAFTIG, Myra: *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon* [Arquitectos judíos alemanes antes y después de 1933 - El léxico]. Reimer. Berlín, 2005. Aquí encontramos una colección de documentos de 500 arquitectos alemanes judíos.

## BERLÍN

Los padres de Mendelsohn han hecho un gran esfuerzo para que tenga estudios, pero no están dispuestos a aceptar el deseo del joven Erich de estudiar arquitectura. Su hermano Hans Mendelsohn recuerda:

*Tras obtener el Abitur, tuvo que decidir acerca de su futuro profesional: comerciante, abogado o arquitecto. El joven sólo tenía la arquitectura en mente. Sin embargo, el padre consultó al urbanista del gobierno al respecto y éste intentó disuadirlo enseguida: como judío que era, no tendría ninguna posibilidad de trabajar para el gobierno. Al principio eligió un puesto de aprendiz que le ofrecieron en Orenstein & Koppel, en Berlín. Durante un mes se encargó de archivar el correo, pero poco después estalló y se decidió por los estudios de derecho que, a diferencia del puesto de aprendiz, eran lentos y costosos, aunque en cualquier caso constituían una sólida garantía. Tuvo que mudarse a Múnich para estudiar la carrera.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> BEYER, Oskar: Erich Mendelsohn. *Manuscrito. Entre 1961 y 1964. Ralph Beyer colección Tedington.*

Extracto del capítulo 1 «*Heimat Ostpreußen*» [País natal en Prusia Oriental]: «... Nach dem Abitur “mit Ach und Krach” drängte die berufliche Entscheidung: Kaufmann, Anwalt oder Architekt. Dem Jüngling stand nur Architektur vor Augen. Doch der Regierungs-Baurat, den der Vater konsultierte, riet dringend davon ab: als Jude werde er in der Regierung keine Chance haben. So wurde denn zunächst eine Lehrstelle bei Orenstein & Koppel in Berlin gewählt, die ihm angeboten worden war. Einen Monat musste er dort Post ablegen. Dann „brach er aus“, entschied sich für das Jura-Studium, das, im Unterschied zur Lehrstelle, kostspielig und langwierig war, jedoch auf alle Fälle feste Garantien bot. Das Studium führte ihn nach München».

La familia de Mendelsohn le impulsa a recibir una formación comercial «sólida» en la fábrica de ingeniería mecánica Orenstein & Koppel de Berlín. Fundada en 1876 por Benno Orenstein y Arthur Koppel, dos comerciantes berlineses judíos, se dedica a la fabricación de locomotoras, excavadoras, grúas y maquinaria pesada de acero. Con tres grandes fábricas en Berlín y otros lugares de Alemania, así como varias factorías en los Estados Unidos, la marca de ingeniería mecánica Orenstein & Koppel es en 1907 una de las empresas más importantes del sector. La comprensión técnica y mecánica que reflejan las primeras visiones arquitectónicas de Mendelsohn —por ejemplo en los dibujos “Industrie mit Kran” [Fábrica con grúas] o “Karosserie-Fabrik” [Fábrica de carrocerías]— tienen sus raíces en esta actividad. Y no tanto por la arquitectura, sino por los detalles constructivos de la ingeniería del acero como los remaches, disposición de las armaduras, etc.



7. Fotografía de la fábrica Orenstein & Koppel de Berlín en 1906.

Mendelsohn probablemente decide seguir con los estudios universitarios al comprobar las

---

citadas de Beyer proceden del hermano de Erich Mendelsohn, MENDELSON, Hans: *Über die Jugend Erich Mendelsohns*. [Sobre la juventud de Erich Mendelsohn] (s.f.). GC, M.P., Los Ángeles.

limitaciones de la formación profesional, así que opta por el periodo de prueba para iniciar la carrera de derecho, que no importuna las expectativas familiares.

Pero al inscribirse para el semestre de otoño de 1907, no lo hace en la Humboldt Universidad de Berlín, ni tampoco en la Albertus Universidad de Königsberg [la famosa Albertina],<sup>11</sup> dos ciudades más cercanas y menos caras (la formación de Mendelsohn supone para sus padres una fuerte carga financiera), sino en la lejana Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich. Seguramente, la decisión de Mendelsohn de trasladarse a Múnich no responde tanto a la intención de cursar la carrera de derecho como, o más, a la de satisfacer su ambición artística.

---

<sup>11</sup> La escuela de leyes de la famosa «Albertina», la Universidad de Immanuel Kant, era especialmente conocida por su antisemitismo. Esto se debe por un lado a su tradición protestante, lo que complicó la recepción de estudiantes de otras religiones. Véase SCHÜLER-SPRINGORUM, Stefanie: *Die jüdische Minderheit in Königsberg*, Preussen 1871 – 1945 [La minoría judía en Königsberg, Prusia 1871-1945]. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1996. pág. 71.

## PRIMERAS REFLEXIONES I VISIONES ARTÍSTICAS

La Múnich de aquellos años, como capital de Baviera y por su proximidad a Italia y Viena, es la metrópolis cultural más importante de Alemania, un equivalente aproximado a lo que París representa para Francia. En el que ha sido el centro alemán del Jugendstil, se funda en 1907 la Deutscher Werkbund [Asociación del Trabajo Alemán] y en 1909 Jawlensky, Kandinsky y Marianne von Werefkin forman la Neue Künstlervereinigung München [Asociación de Nuevos Artistas de Múnich], de la que surge Der Blaue Reiter [El jinete azul] en 1911. Verdaderos protagonistas de la pintura moderna como Klee, Macke, Marc o Münter llevan a cabo también una cierta actividad en Múnich.

Allí Mendelsohn, en sus ratos libres, visita el círculo de jóvenes sionistas que se reúne con regularidad en las salas de la sinagoga. Justo al lado de la sinagoga de Múnich se encuentra la Künstlerhaus [Casa de Artistas] construida en 1901. Concebida como lugar de encuentro entre el arte y la sociedad, allí se organizan fiestas de artistas, bailes de disfraces y banquetes. Mendelsohn, que se ha sentido atraído por el arte desde la infancia y se dedica a dibujar y pintar durante su tiempo libre, visita la Casa a menudo durante el tiempo que pasa en la ciudad, en parte también debido a la proximidad de su lugar de residencia. Allí conoce al pintor Albert Weisgerber, nacido en Múnich y nueve años mayor que él, con quien mantiene una relación de estrecha amistad hasta la muerte de aquél en 1915. Weisgerber es un alumno ejemplar de Franz von Stuck<sup>12</sup> y de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Hermann Haller y Max Slevogt, entre otros. Afín al impresionismo primero y al expresionismo después, Weisgerber se gana la vida como grafista y dibujante para la revista artística

---

<sup>12</sup> Franz von Stuck; (1863-1928) pintor y escultor alemán, fue uno de los fundadores de la Secesión de Múnich.

*Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* [Juventud - Revista semanal ilustrada de Múnich para el arte y la vida]. En 1907 Weisgerber se casa con Margarete Pohl, hija de un banquero judío de Praga. Posteriormente, como veremos, entrará a formar parte del círculo social al que pertenece la que un día será esposa de Mendelsohn, Luise Maas.<sup>13</sup>

Oskar Beyer escribe sobre la influencia del pintor Hans Thoma en el futuro de la formación de Mendelsohn:

*Durante el tercer trimestre tuvo la oportunidad de enseñarle el cuaderno de esbozos a Hans Thoma. Éste se mostró entusiasmado y afirmó no acabar de entender por qué un joven con tanto talento estaba estudiando derecho. Una carta de Hans Thoma al padre de Mendelsohn consiguió hacerle cambiar de opinión.*<sup>14</sup>

Beyer, que escribe estas líneas cuarenta años después y gracias a la información de Hans Mendelsohn, hermano menor de Erich, nos hace suponer que el encuentro de Mendelsohn con Thoma debe de tener lugar también en el entorno de la Künstlerhaus. El pintor vive desde el año 1901 con su

---

<sup>13</sup> MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World*. Manuscrito inédito de sus memorias. San Francisco, 1979.

<sup>14</sup> BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn*. Manuscrito. Entre 1961 y 1964. Ralph Beyer colección Tedington. Extracto del capítulo 1 «Heimat Ostpreußen» [Casa en Prusia Oriental]. «... Im dritten Semester hatte er Gelegenheit Hans Thoma sein Skizzenbuch zu zeigen. Der war begeistert und konnte nicht begreifen, warum ein so begabter Jüngling Jura studierte. Ein Brief von Hans Thoma an Vater Mendelsohn brachte die Umstimmung». Las citas de Beyer proceden del hermano de Erich Mendelsohn, MENDELSON, Hans: *Über die Jugend Erich Mendelsohns* [Sobre la juventud de Erich Mendelsohn] (s.f.). GC, M.P, Los Ángeles. Hans Thoma; pintor alemán (1839 – 1924), fue defensor del panteísmo poético. Durante su estancia en Múnich (1870 - 1876) pintó sobre todo paisajes. Desde su exposición en el Kunstverein de Múnich en 1890 fue ampliamente reconocido en Alemania. Aparte de lo escrito por Beyer, no hay más fuentes y documentos que puedan consultarse sobre la relación entre Mendelsohn y Thoma. Es conocida la relación de Thoma con Julius Langbehn.

hermana en Karlsruhe, aunque pasa la vida vinculado a la Kunstverein [Asociación del Arte] de Múnich y visita la ciudad de vez en cuando. Aunque Hans Thoma y David Mendelsohn no se conocen, la carta de Thoma y su buen nombre como artista deben de ser suficientes para convencer al padre de Mendelsohn a cambiar de idea.



8. Postal histórica de Múnich: una vista de la plaza Lenbach con el Künstlerhaus, segundo edificio por la derecha y detrás (en el centro) la sinagoga de la ciudad.

En el semestre de invierno de 1908 Erich decide pasarse a la arquitectura y para ello ingresa, sorprendentemente, no en la Escuela de Múnich sino en la Universidad Técnica de Berlín-Charlottenburg. Cabe destacar que en el ambiente artístico de Múnich hay una presencia notable de jóvenes y ambiciosos arquitectos:<sup>15</sup> uno de los compañeros de estudios de Mendelsohn es, por ejemplo, Richard Kaufmann, y en el entorno de Theodor Fischer, profesor de arquitectura que después será maestro de Mendelsohn, se mueven durante un breve período de tiempo Hugo Häring, Bruno Taut, J.J.P.Oud, Le Corbusier y otros.

---

<sup>15</sup> Véase RICHTER, Thilo: *Erich Mendelsohns Kaufhaus Schocken. Jüdische Kulturgeschichte in Chemnitz*. Passage. Leipzig, 1998. pág. 47.

## ESTUDIOS DE ARQUITECTURA EN BERLÍN Y MÚNICH

De la etapa de estudiante de arquitectura en Berlín aún no se han encontrado fuentes o documentos, pero podemos suponer que hay una relación entre la presencia del arquitecto Bruno Taut en la ciudad y la decisión de Mendelsohn de trasladarse allí. Sabemos, de hecho, que Taut, después de haber colaborado en Múnich con Theodor Fischer desde 1904, se ha trasladado a Berlín y asiste, bajo la supervisión del propio Fischer, a los cursos del semestre de invierno de 1908 en la *Königlich Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg*<sup>16</sup> [Escuela Superior Politécnica Real de Berlín–Charlottenburg], concretamente al curso de urbanística de Theodor Goecke. Por aquel entonces Taut colabora con Heinz Lassen, quien ha sido también discípulo de Fischer.<sup>17</sup> No podemos pues descartar una relación entre estos hechos y la decisión de Mendelsohn de trasladarse a Berlín, más todavía si pensamos que, en 1910, volverá a Múnich para proseguir sus estudios de arquitectura con Theodor Fischer, quien desde 1909 da clases en la Real Escuela Superior Politécnica como un profesor reconocido.<sup>18</sup>

Nuestras fuentes sobre el periodo de los estudios de Mendelsohn son anécdotas contadas por

---

<sup>16</sup> La *Königlich Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg* [Escuela Superior Politécnica Real de Berlín–Charlottenburg] se había creado en 1886 en el seno de la reconocida Academia de Bellas Artes, que había iniciado en 1808 su actividad docente con programas en cuatro facultades: pintura, escultura, dibujo y arquitectura.

<sup>17</sup> Véase NERDINGER, Winfried: *Bruno Taut 1880-1938*. Electa. Milán, 2001, pág. 308. También habla de esto BRENNE, Winfried: *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin. Braun*. Berlín, 2005.

<sup>18</sup> Véase NERDINGER, Winfried: *Theodor Fischer, Architekt und Städtebauer*. Ernst, Wilhelm & Sohn. Múnich, 1988. pág. 86. Fischer está considerado el profesor universitario alemán de más talento hasta la fecha y a principios del siglo xx demostró lo mejor de él.



él mismo o a través de las memorias de Julius Posener. Según éste, Mendelsohn nunca se quedaba para estudiar hasta el examen final, sino que se marchaba a dibujar a su patria en Prusia oriental.<sup>19</sup> La gran visibilidad que proporciona Múnich a los pintores y artistas es también un motivo para Mendelsohn de volver a la ciudad, pues gracias a su correspondencia con Luise sabemos que durante toda su época de estudiante dudaba entre dedicarse a la arquitectura o a la pintura.<sup>20</sup> Entonces comenzaron sus bocetos que jugaron progresivamente un papel mas importante en su trabajo artístico y arquitectónico, como veremos en la parte tercera de este capítulo.



9. Foto de Erich Mendelsohn como estudiante pintando en el paisaje del Spreewald [Bosque del Spree] aproximadamente 100 km al sureste de Berlín.

Al volver a la ciudad de Múnich en 1910, donde Mendelsohn permanecerá hasta 1912, igual que otros compañeros de estudio, Erich se hospeda muy cerca de la escuela. En el formulario de matriculación consta la dirección: «Theresienstraße, 61 III b/Vogt»; es decir, tercer piso, puerta derecha, realquilado por el residente del piso. La estrechez de su habitación queda compensada por la

---

<sup>19</sup> Véase POSENER, Julius: *Heimliche Erinnerungen* [Memorias secretas]. Siedler. Múnich, 2004. pág. 364.

<sup>20</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.12.1911 y de 31.05.1912*.

libertad intelectual que le ofrece el barrio de Schwabing. Allí no sólo se alojan estudiantes, también se hospedan tradicionalmente muchos artistas y escritores: durante la época en la que estudia Mendelsohn, por ejemplo, viven allí Hugo Ball, Lion Feuchtwanger, Stefan Georg, Olaf Gulbranson, Thomas Theodor Heine, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Thomas Mann, Erich Mühsam, Hermann Obrist, Karl Valentin, Jakob Wassermann y Franz Wedekind.

No se sabe con seguridad si Mendelsohn regresa a Múnich a causa de la comparación con la menos vibrante escena artística de Berlín o si lo hace por Theodor Fischer. El mismo Mendelsohn — según se desprende de los testimonios escritos obtenidos — es poco explícito respecto a lo que significa Fischer para su formación y su obra. Como podemos leer en lo que nos cuenta Posener,<sup>21</sup> Mendelsohn explica varios años más tarde, en una conferencia dirigida a estudiantes, que siempre que tenía la oportunidad intentaba evitar los ejercicios más arduos, sobre todo los de las especialidades de estática y construcción, y que en alguna ocasión había obtenido la aprobación de los profesores comprando los trabajos a otros estudiantes más pobres que él. De hecho, la calidad constructiva, especialmente en sus primeras obras, está muy por detrás de su potencial creativo y de la presentación formal del proyecto.

Posener nos revela otras dos anécdotas protagonizadas por Mendelsohn y Theodor Fischer. La primera cuenta que el estudiante concibe, a principios de 1911, un pequeño proyecto de construcción para la ubicación del cementerio judío de su población natal, Allenstein. El profesor se da cuenta de

---

<sup>21</sup> MENDELSON, Erich: “My Own Contribution to the Development of Contemporary Architecture” [Mi propia contribución al desarrollo de la arquitectura contemporánea]. Conferencia del 17.03.1948 en Los Ángeles School of Architecture. Publicada en: BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn, Letters of an Architect*. Abelard-Schuhman. Londres, 1967. pág.162.

Véase: POSENER, Julius: „Erich Mendelsohn“, en: *Arch+*, n. 48 (1979) Sondernummer zum 75. Geburtstag von Julius Posener [Edición especial para el cumpleaños número 75 de Julius Posener]. pág. 10. La cita fue luego mencionada en otras publicaciones del mismo autor como: *Heimliche Erinnerungen* [Memorias secretas]. Siedler. Múnich, 2004. pág. 364.

que Mendelsohn ha aprovechado dos veces los dibujos de proyecto efectuados para el Cementerio de Allenstein, que siguen los preceptos ornamentales del jungenstil en los espacios interiores.

*Cuando era estudiante, me negaba a dibujar cualquier cosa que fuera histórica. (...) Como ejercicio de Renacimiento, entregué la que fue mi primera obra de verdad, un cementerio en mi ciudad natal. Mi profesor dijo que no tenía absolutamente nada que ver con el Renacimiento, si bien tuvo la generosidad de aceptarla porque la consideró «una locura, aunque extraordinaria».*<sup>22</sup>

Como veremos, el proyecto de Allenstein es sorprendentemente poco convencional tanto en el color como en la forma de su diseño interior. Posteriormente, Mendelsohn no lo incluye en ninguna lista de obras, pero invierte sus honorarios en un *gran tour* que dura un mes entero: en otoño de 1911 viaja a Italia con la intención de visitar los escenarios clásicos de ese país, básicamente Milán, Florencia y Roma. En Florencia queda impresionado por la obra de Miguel Ángel. Tiene ocasión de ver los esbozos arquitectónicos del maestro, de los que le sorprende la gran imprecisión en los detalles; si bien eso le anima, puesto que como estudiante tampoco destaca especialmente por su capacidad gráfica. «... Ayer estuve en la casa de Miguel Ángel y hoy volví a ver todas sus obras.»<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> MENDELSON, Erich: "My Own Contribution to the Development of Contemporary Architecture" [Mi contribución al desarrollo de la arquitectura contemporánea]. Conferencia del 17.03.1948 en Los Ángeles School of Architecture, publicada en BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn, Letters of an Architect*. Abelard-Schuhman. Londres, 1967. Pág. 161-174. Texto original: «... As a student I refused to draw anything historical. (...) as Renaissance thesis I submit my first actual building —a cemetery in my home town— which, my professor says, has nothing to do with Renaissance, though he generously accepted it as being "crazy but good».

<sup>23</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.10.1911*. véase BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn - Briefe eines Architekten*. Prestel. Múnich, 1961. página 18: «... Gestern war ich in Michelangelos Haus und heute sah ich noch einmal alle seine Werke».

De aquí la segunda anécdota que nos cuenta Posener: Fischer nota que, de vuelta a Múnich desde Italia, el estilo de dibujo de Mendelsohn ha cambiado y ha dejado de lado los detalles. El maestro, extrañado, pregunta: «Mendelsohn, trabaja usted con mucha más libertad, ¿qué le ha ocurrido durante estas vacaciones de verano?». A lo que el estudiante responde: «Si Miguel Ángel puede hacerlo, yo también». <sup>24</sup>

Las dos anécdotas aportadas por Posener dan fe de la capacidad pedagógica de Fischer, así como de la concepción y las capacidades de su alumno: Erich encuentra en Fischer al maestro que lo ayuda en su propio camino. En su formación académica como arquitecto, Mendelsohn se toma libertades artísticas: más que las salas de dibujo de la escuela técnica superior, frecuenta las clases de la Universidad Ludwig-Maximilian y las de la Academia del Arte; estudia los escritos del escultor muniqués Adolf von Hildebrand y las teorías sobre el arte de Wilhelm Worringer; profundiza en el estudio de Kandinsky *Lo espiritual en el arte* y durante meses también se sumerge en el *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* de Friedrich Nietzsche. Además, asiste con pasión a todos los conciertos celebrados en Múnich, para los que trata de conseguir invitación.

Así, al cabo de poco tiempo conoce más a fondo al círculo de artistas que reside en Múnich y entra en contacto con una vanguardia artística que busca nuevas posibilidades expresivas en campos como la pintura, la danza, el teatro, la literatura y la música.<sup>25</sup> Mendelsohn aplica esa misma idea de búsqueda a la arquitectura:

*Me trasladé a Múnich para liberarme de las cadenas que me imponía el*

---

<sup>24</sup> Véase: POSENER, Julius: „Erich Mendelsohn“, en: *Arch+*, n. 48 (1979) Sondernummer zum 75. Geburtstag von Julius Posener [Edición especial para el 75 cumpleaños de Julius Posener]. pág. 10.

<sup>25</sup> Cooperó con artistas expresionistas del Blauen Reiter como Franz Marc, el grafista Alfred Kubin, el pintor Franz von Stuck, el compositor Arnold Schönberg y los escritores Hugo Ball, Ricarda Huch y Thomas Mann en la planificación de un teatro expresionista para la temporada de 1914, cuya realización fracasó con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Véase GROHMANN, Walter: *Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreformen*. Elsner. Berlín, 1935. pág. 124.

*sistema de valores, quería estar completamente solo para dar el paso final hacia el pleno conocimiento de mi valor y de mi voluntad.*<sup>26</sup>

En 1912 acaba sus estudios con el título de *Diplom-Ingenieur* de arquitectura.<sup>27</sup> De los dos «grandes proyectos» presentados por el estudiante para obtener la diplomatura, aprueba el de Fischer con una nota de 1,8 (en la escala de 5 mínimo, 1 máximo); y otro para Heinrich Freiherr von Schmidt, un profesor considerado más bien conservador, con el que obtiene una nota de 1,4. El resultado relativamente satisfactorio, con una nota global de «bien» (notable), le sorprende, dado que se considera un estudiante más bien mediocre.

---

<sup>26</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 29.10.1910*: «... Ich ging nach München um frei zu sein von allen Fesseln des Werdegangs, um in restloser Einsamkeit den letzten Schritt zu tun zum vollen Bewusstsein meines Wertes und meines Willens».

<sup>27</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.08.1912*: «... Alles glücklich und gut bestanden. Nun mit tiefster Seele zur Kunst und zur Arbeit. Vorerst in die Berge, ins Königreich».

## LUISE MAAS

*La primera vez que lo vi sentí curiosidad y tuve la sensación de que tenía frente a mí a una personalidad muy fuerte. Me sentí incómoda y fascinada a la vez. Tenía un aspecto poco ortodoxo. Enseguida me llamó la atención el comprobar que tenía un estilo propio para vestir: llevaba un traje a medida que se había diseñado él mismo; constaba de una chaqueta y unos pantalones muy estrechos por la parte de arriba y que se ensanchaban por abajo, como los que llevan los marineros, lo que actualmente denominamos «pantalones acampanados». Llevaba el pelo muy largo y peinado hacia atrás y unas gafas de montura gruesa, y aunque tenía la nariz grande, mantenía una armonía singular con la enérgica barbilla y la boca, bonita y vivaz. Su rostro parecía la representación de ese hombre tan especial. Tuve la sensación de que era una aparición surgida de otro mundo, absolutamente desconocido para mí hasta entonces, y que pronto sería también mi mundo.<sup>28</sup>*

Luise procede de una casa judía muy distinguida. Ha pasado la infancia en Mannheim, donde hasta 1907 la familia Maas ha poseído una próspera empresa internacional de tabaco, “Ernst Maas Tabak-Import-Export AG Mannheim”, y vive en una zona privilegiada de la ciudad, justo enfrente del palacio residencial del elector. Tras la prematura muerte de su padre Ernst Maas (1860-1901) su

---

<sup>28</sup> MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World* [Mi vida en un mundo cambiante]. Manuscrito inédito de sus memorias.

madre vende la empresa, lo que le permite mantener una vida de lujo para ella y sus tres hijas. En 1908 (después de la muerte de su suegra) Rosa Maas abandona Mannheim y se traslada con sus hijas a Königsberg, buscando la cercanía de sus padres, que residen allí. Luise tiene entonces 14 años, de modo que pasa su juventud en aquella metrópolis de Prusia Oriental.

Su abuelo, Samuel Magnus, un prominente e influyente ciudadano con una posición de gran responsabilidad en el consistorio de Königsberg y en la comunidad judía, es el señor, propietario y director de una próspera empresa internacional de té con relaciones comerciales en toda Europa, Rusia y China. En esa familia tan abierta al mundo se utiliza el inglés como lengua de conversación habitual y se le da un gran valor a una formación cultural amplia. Según los recuerdos de Luise, en la casa señorial que la familia tiene en el centro de la ciudad se celebran periódicamente numerosos conciertos, puesto que su abuelo financia generosamente la orquesta sinfónica de Königsberg y muchos de sus miembros son invitados a participar en esos conciertos. El prominente director de la orquesta, Max Brode, es el profesor de música privado de las tres nietas de Magnus, que reciben lecciones de piano, violín y violonchelo.



10. Foto de la Silueta de Königsberg, con la imponente cúpula de la sinagoga, símbolo de la autoconsciencia de la comunidad judía de la ciudad.

Mendelsohn conoce a Luise Maas en el verano de 1910, durante una breve visita a Königsberg, a través del estudiante de medicina Georg Cohn,<sup>29</sup> que en aquella época es pretendiente de Ellen, la hermana de Luise. Mendelsohn, que entonces tiene 23 años, se enamora de Luise inmediatamente.

Debido a que ella tiene sólo 16 años, comienza entre los dos una relación de amor platónico, esperando que ella cumpla 21 años y llegue a la mayoría de edad. Aparte la diferencia de edad, también la diferencia social entre su familia y la de Mendelsohn, así como el patente esnobismo de la madre de Luise, constituyen un freno al consentimiento de la relación.

Cuando conoce a Erich Mendelsohn, Luise está a punto de completar su formación como concertista de violonchelo. Viaja a Inglaterra por motivos familiares, donde vive medio año en casa de su tía para aprender las tareas y responsabilidades del hogar, tal como está de moda entonces. Durante ese período se introduce en la vida cultural y social de la clase alta de Londres, iniciando además su formación como violonchelista profesional, actividad a la que se consagrará durante los años siguientes (en las clases de Ludwig Lebell en Londres, de Julius Klengel en Leipzig y de Hugo Becker en Berlín perfecciona sus interpretaciones y se forma tanto desde un punto de vista técnico como artístico, adquiriendo de ese modo profundos conocimientos, especialmente como intérprete de las obras de Johann Sebastian Bach).

A partir del invierno del 1913, Luise Maas, por aquel entonces alumna de Becker, vive con su madre en una pequeña pensión al oeste de Berlín. Conoce a Max Pechstein por medio de un amigo de Königsberg - el poeta expresionista Walther Heymann - y el pintor, «impresionado por su elegante belleza» llega a pintar hasta cinco retratos de ella.

En 1914, cuando estalla la Primera Guerra Mundial, Erich Mendelsohn, con 27 años, y Luise Maas, con 20, inician sus prometedoras carreras y ya han desarrollado una cierta personalidad como artistas.

---

<sup>29</sup> Georg Cohn y Erich Mendelsohn se conocían desde los tiempos de estudiante de Múnich.



Mediante el intenso intercambio epistolar de la pareja puede reconocerse la profundidad intelectual de sus diálogos. Éste intercambio ha empezado ya en 1910, nada más conocerse, y aumenta considerablemente con la guerra. Luego baja en intensidad, si bien durante todo el periodo que nos interesa nunca dejan de escribirse. Precisamente sus cartas son una de las fuentes documentales más importantes de este trabajo.

De todos modos, respecto a la correspondencia es necesario, en este momento, reflexionar sobre la dificultad de precisar hasta qué punto queda reflejado aquí el nivel de autoconocimiento en tanto que artista de Mendelsohn. La influencia directa de este intenso diálogo tan sólo queda sugerida. Recientemente, cuando nuestro trabajo estaba ya muy avanzado, se han publicado las cartas de Luise.<sup>30</sup>



11. Foto de Luise Mendelsohn tocando el violonchelo.

La relación epistolar entre ambos, como se verá, constituye un diálogo que se desarrolla a lo

---

<sup>30</sup> Las cartas están presentadas por la Kunstbibliothek – Staatliche Museen de Berlín y The Getty Research Institute Los Ángeles y desde 2014 pueden leerse en internet: <http://ema.smb.museum/de/briefe>

largo de su vida, un diálogo que en estos primeros años busca en la relación del «tú a tú» la revelación del arte. Durante el mismo, Mendelsohn afina y desarrolla su propio yo. En ese «tú» con el que se dirige a su esposa proyecta una imagen de sí mismo y de su voluntad artística. Puesto que cuando la conoce ella es todavía muy joven y «pura» y, por consiguiente maleable, no le cuesta acercarse a esa «amiga», como suele referirse a ella a menudo, para compartir su pasión por el arte. Luise asume ese papel de forma activa y asertiva. En realidad, su inexperiencia y juventud en aquel primer momento no empañan las ideas de Mendelsohn, que es quien lleva la voz cantante. Después, bastante más tarde, deberíamos volver a profundizar este tema. Y aún más tarde, mucho más, a una edad avanzada, 25 años después de la muerte de su marido, ella sigue definiéndose, adoptando un rasgo nietzscheano, como la correspondencia apolínea al potencial dionisiaco de Mendelsohn, ambos unidos al servicio del arte<sup>31</sup>.

Las altas pretensiones autoimpuestas en la relación que los une quedan patentes en la correspondencia que mantienen a lo largo de más de 43 años: los temas privados o cotidianos apenas pueden encontrarse en esas cartas; en cambio como ya hemos dicho, sobre todo durante los primeros años de intercambio epistolar, sí aparecen los esfuerzos de comprensión de un contexto más amplio desde el punto de vista cultural, artístico, filosófico, social y político. Oskar Beyer ya apunta la importancia de esta correspondencia y la repercusión que tiene sobre el trabajo del arquitecto:

*Al mismo tiempo, ofrecían una visión privilegiada del universo intelectual de ese joven solitario. Esos son los únicos documentos que dejan constancia de su devenir, de su verdadera preparación y, por lo tanto, tienen un peso especial. Mendelsohn se mostraba completamente abierto ante su prometida, como no se habría mostrado ante nadie más. Las cartas que le escribía muestran la parte más íntima de Mendelsohn, cosas*

---

<sup>31</sup> MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World*. San Francisco, 1979. Memorias inéditas.

*que seguramente nadie más sabía. En ese diálogo que ocupó cerca de trescientas cartas surgieron, como no podía ser de otro modo, también las líneas que constituían su visión personal del mundo. (...) El carácter de esas cartas es profundamente teórico. Aparecen sus fundamentos filosóficos expuestos con toda claridad, así como sus apasionados esfuerzos por conseguir una expresión poética propia.<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn*. Texto manuscrito. Entre 1961 y 1964. Ralph Beyer colección Tedington. GC, M.P. Los Ángeles.

## ARQUITECTO EN MÚNICH

Al acabar sus primeros estudios, Mendelsohn, ya con algunas experiencias y contactos, enseguida empieza su etapa profesional, etapa que desgraciadamente se interrumpe con el estallido de la Primera Guerra Mundial, aún impensable en 1912, cuando obtuvo el diploma de arquitectura.

Entre sus primeros patrocinadores cabe mencionar la baronesa Elsa von Bissing, residente en la capital de Baviera, esposa del famoso egiptólogo Friedrich Wilhelm von Bissing, a quien Mendelsohn espera poder acompañar en sus viajes a Creta y Egipto. Fascinada por una charla sobre Nietzsche que Mendelsohn mantiene ante un círculo reducido, la baronesa lo invita a su casa, «por aquel entonces uno de los centros intelectuales y culturales de la ciudad».<sup>33</sup> Por Oskar Beyer sabemos que aprovecha la ocasión para ofrecerle el que es su primer encargo:

*Sus obras primigenias fueron un puente y una terraza en la casa de veraneo que los Von Bissing tenían en Agg, en la zona pre alpina de la Alta Baviera.*<sup>34</sup>

Aparte de esto, participa en distintos ámbitos de la actividad artística como el teatro, la organización de bailes de prensa y algunos pequeños proyectos arquitectónicos. Ya hemos visto que ha trabajado en el proyecto del Cementerio de Allenstein desde 1911, de manera que, a partir de la primavera va viajando a su ciudad para controlar la obra, que durará hasta fin de año.

Desde octubre de 1912 Mendelsohn tiene su propio taller en una casa jardín en Múnich, en

---

<sup>33</sup> BEYER; Oskar: *Erich Mendelsohn*. Manuscrito. entre 1961 y 1964. Ralph Beyer colección Tedington. GC, M.P, Los Ángeles. Extracto de capítulo 2. «Múnich». Parcialmente publicado en: STEPHAN, Regina: *Luise und Erich Mendelsohn, Eine Partnerschaft für die Kunst*. Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 2006.

<sup>34</sup> *Ibidem*. Aparte de Beyer, no hay más fuentes ni documentos que puedan consultarse.

Schwabing, Isabellestraße 26, con sus impresos y un teléfono. En este periodo Luise le ayuda también en su otra ocupación, cuidando la relación con la galería de arte Teichert de Königsberg, donde Mendelsohn pretende exponer su obra artística (diseño de objetos, de modelos de teatro, pintura y arquitectura en general).

La intensa conexión de Mendelsohn con el grupo de artistas de Múnich queda patente también en los prestigiosos Bailes de la Prensa, de los cuales tendrá la responsabilidad artística desde 1912 hasta la guerra. Finalmente, intenta también producir objetos de diseño, como el colgante que hace para Luise en julio de 1913 (imagen I.2)

## Morgue en el cementerio judío de Allenstein

El proyecto para el cementerio judío de la ciudad consiste en la construcción de un nuevo depósito de cadáveres y una vivienda para el jardinero y guarda del cementerio, edificios que conforman la nueva entrada al camposanto.

Esta obra, nunca mencionada en el portafolio del arquitecto, ha pasado desapercibida y no hemos podido encontrar ningún nuevo documento sobre ella, aunque la hemos visitado. Se trata todavía de una obra de estudiante pero podríamos verla a tono con las lecturas a las que se dedica Mendelsohn en aquellos meses: clasicista y con interiores modernos Jugendstil, donde las formas el material y el color pretenden conformar una *Gesamtkunstwerk*.

El edificio principal se compone de una planta rectangular simétrica dividida en tres partes que conforman y simbolizan un recorrido desde la vida hasta la muerte. La parte central, ocupada por la sala principal de despedida del difunto, está cubierta por una cúpula cuadrada piramidal que recuerda grandes obras cupuladas, como el Panteón de Roma. A los lados de la habitación central está la estancia para la recepción del cadáver y su limpieza, y la sala de partida para la tumba. Mosaicos, estucos y pintura con cerámica en paramentos, suelos y techos, configuran la ornamentación de los

espacios, realizada por el arquitecto.

De esta primera obra de Mendelsohn sólo se han conservado tres fotografías en blanco y negro: la de un monumental candelabro colgado del techo construido con metal forjado (imagen I.5); una perspectiva exterior desde la tercera estancia (imagen I.6) y una vista interior de la sala principal (imagen I.4). En 1971 la cúpula de la sala central se tapó con un falso techo, pero ésto permitió conservar las pinturas de su intradós durante tiempo olvidadas, que en 2009 han sido descubiertas y restauradas como vemos en la recopilación de imágenes (I.7 a I.9).

## Bailes de la Prensa

Cada año, en la época de carnaval, se celebra en Múnich el Baile de la Prensa con un motivo artístico-musical. Responsable de la producción artística de estos eventos, Mendelsohn se ocupa de diseñar el espacio escénico, además de la publicidad, las invitaciones, etc. como vemos en un cartel promocional diseñado por Erich Mendelsohn para el Baile de la Prensa del 8 de febrero de 1913 (imagen I.1).



12. Postal histórica del prestigioso Künstlertheater de Múnich

En 1912 el tema del baile son las obras de Offenbach, bajo la dirección del director de teatro Max Reinhart. Cuando en 1913 el tema del baile es la obra de Richard Strauss, Mendelsohn viaja previamente a Stuttgart para ver unas escenografías construidas bajo la dirección del mismo Reinhart. En 1914 el hilo conductor del baile será la obra de Richard Wagner.

Gracias a este proyecto, Mendelsohn estrecha sus relaciones con el director Max Reinhart,<sup>35</sup> que le encarga otras escenografías, y entra en contacto con artistas como Sajarow, Hugo Ball y otros. Con este último, por ejemplo, Mendelsohn tiene planes para compartir la dirección del Künstlertheater de Múnich, aunque tales planes no llegaran a realizarse.<sup>36</sup>

Durante el 1914 el arquitecto manifiesta la intención de realizar una exposición de bocetos en la galería Teichert en Königsberg.

---

<sup>35</sup> Max Reinhardt (nacido Maximilian Goldman, Badén, Austria, 9 de septiembre de 1873 – Nueva York, 31 de octubre de 1943) fue un productor cinematográfico y director de teatro y cine que tuvo una importancia vital en la renovación del teatro moderno.

<sup>36</sup> Sobre el proyecto del teatro expresionista de Múnich véase también: GROHMANN, Walter: *Das Münchner Künstlertheater in Bewegung der Szenen- und Theaterreformen*. Elsner. Berlin, 1935

## ARQUITECTO EN BERLÍN

En noviembre de 1914 la guerra ya ha empezado y el trabajo es escaso, pero Mendelsohn permanece en Múnich porque la revisión médica le ha exonerado de marchar al frente a causa de su mala visión. Su economía se vuelve cada vez más precaria, aunque a inicios de año ha obtenido el soporte financiero de la madre de Luise (ambas viven en Berlín desde el verano de 1913). Cuando con la guerra acaba el escenario artístico de la ciudad bávara, Mendelsohn decide, a finales de 1914, trasladarse a Berlín con Luise, donde espera poder encontrar trabajo.

Al llegar a la capital de Alemania hace un curso para sanitario y ejerce como tal un tiempo, si bien continúa buscando trabajo como arquitecto. Es entonces cuando hace el proyecto de reforma de la Villa Becker, encargo que le llega a través de un hebreo conocido, que busca un arquitecto en Berlín para modificar la casa de Karl Becker en Chemnitz.

La situación económica de Mendelsohn es muy difícil y Luise le quiere ayudar. Trata de recibir en efectivo el patrimonio de su abuela, pero necesita el apoyo de su tío de Königsberg (hermano de su madre) hasta que en mayo de 1915, al cumplir los 21 años y llegar a la mayoría de edad, puede percibir la herencia y casarse sin pedir permiso. La boda se celebra en el otoño del mismo año. La pareja vive en Berlín pero, a causa de la guerra, se ven sólo espaciadamente: Mendelsohn, aunque no esté en el campo de batalla, va a menudo a Berlín-Spandau, donde está estacionado el ejército, mientras Luise reside en Berlín-Charlottenburg. En esta época empieza el intenso intercambio epistolar de aquellos años.

En 1916, los dos pasan más tiempo juntos en Berlín. Luise está embarazada de su hija y viven en un piso de alquiler en Berlin-Westend, en la calle Fredericiastraße 4, piso que es arreglado por Mendelsohn mismo, pese a las oposiciones del dueño.



Con la esperanza de poder demorar el servicio militar, Mendelsohn se ha presentado voluntariamente, tras el estallido de la guerra, a la instrucción para los equipos sanitarios de rescate. Eso le permitirá dedicar suficiente tiempo libre por ejemplo al proyecto de reforma de la villa Becker, al que se aplica con intensidad.

El mismo año, en Spandau, Mendelsohn es ascendido a oficial del ejército en una compañía específica de técnicos responsables de la iluminación del frente en el campo de batalla.

Es en abril de 1917 cuando Mendelsohn ya deja de estar en la reserva y es movilizadado hacia el frente ruso, un lugar relativamente tranquilo a causa de la revolución soviética que paralelamente se está desarrollando. Ilipau, ciudad báltica de noches cortísimas donde la pequeña unidad militar de Mendelsohn se encuentra muy tranquila, lejos de la presión del grueso del ejército. Con la estancia en Ilipau, como veremos después, las cartas se multiplicaron y los esbozos también.

Antes de ocuparnos de esta correspondencia, en este apartado sobre arquitectura nos conviene hablar de sus primeras obras, ya distantes de su anterior intervención en Allenstein.

## Proyecto de una fábrica de carrocerías

En las cartas de la primera mitad del año 1915, Mendelsohn habla de un concurso sobre la extensión de una fábrica para carrocerías con la empresa de Frankonia AG en Beierfeld (un pueblo cerca de Chemnitz). No disponemos de otros documentos sobre este concurso, pero las fechas nos hacen volver a los bocetos y vemos que precisamente en este tiempo Mendelsohn está realizando la serie IV, según Whittick, aunque la sitúa en 1914 (imagen II.21).

Ludwig Hilberseimer en su libro *Berliner Architektur der 20er Jahre* [Arquitectura berlinesa de los años 20] habla del carácter futurista (influido por los italianos) de estos dibujos a propósito de la

posterior exposición de los mismos en la Galería Cassirer en 1919.<sup>37</sup> Especialmente le interesa lo de la fábrica de carrocerías, único — dice — que puede ser realizado para un encargo. En cualquier caso, podemos afirmar que este dibujo, pertenece a este periodo (imagen II.21).

## Proyecto de reforma de la Villa Becker

El fabricante Karl Becker convoca a principios de 1915 a varios arquitectos<sup>38</sup> para participar en un modesto concurso, cuyo objeto es la reforma total de una villa de su propiedad situada en el número 15 de la Neefestraße, cerca del centro de Chemnitz,<sup>39</sup>

*Durante el tiempo que Erich estuvo en la Cruz Roja, pudo trabajar varios meses en el proyecto de reforma de una residencia privada.*<sup>40</sup>

Es entonces cuando por primera vez podemos explicar su concepción de la arquitectura sobre un proyecto concreto. A pesar de que el encargo sólo solicita una ampliación del espacio, el arquitecto se entrega al trabajo con una notable abnegación.

*Los trabajos de reforma de los planos de Chemnitz me provocan dolor de cabeza. Ya sabes hasta qué punto llega a afectar el curso de mi trabajo. Esto no es más que el principio, el resto será divertido y tiene que salir*

---

<sup>37</sup> HILBERSEIMER, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Florian Kupferberg. Mainz, 1967. pág. 40

<sup>38</sup> Erich Mendelsohn accedió al trabajo por recomendación del comerciante de Chemnitz Bruno Sittenfeld, el fabricante de medias y guantes Christian Karl Becker y sus hermanos Arthur y Eduard Becker, que se habían fijado en el talento del joven arquitecto.

<sup>39</sup> Los planos para la residencia de tres plantas acabada en 1884 los había diseñado Robert Schober entre 1876 y 1879 para el fabricante de dulces Carl Friedrich Lampert, el cual vendió la villa en 1895 a los hermanos Becker.

<sup>40</sup> MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World*. San Francisco, 1979. Memorias inéditas. pág. 67.

*bien.*<sup>41</sup>

Sus intenciones como arquitecto progresista chocan frontalmente con la visión conservadora del contratista, y las negociaciones por la reforma transcurren con dificultades considerables. Desde el principio, Mendelsohn pensaba en grandes reformas y en el fondo lo que hizo es diseñar una nueva construcción.

*... la villa estaba definida e iba a perder su forma. (...) Tan sólo esperaba que fuera para bien.*<sup>42</sup>

El gran número y calidad de los estudios y dibujos dan fe de la intensidad con la que Mendelsohn ilustra sus ideas arquitectónicas para intentar convencer así a Karl Becker.<sup>43</sup> A menudo le pide a Luise Maas su opinión sobre ellos:

*... te mando los primeros esbozos para el concurso de Chemnitz. Tienes que pensar en las condiciones de la reforma. La fachada principal debe permanecer intacta en cuanto a la distribución de las ventanas y la colocación de los salientes, mientras que la ampliación del jardín permite una plasticidad precisa. Los esbozos muestran el nivel de monumentalidad hasta el que puede llegarse. La versión final establecerá el máximo permitido. La solución del tejado y la unión que comporta con el resto de elementos de la construcción es el mayor problema con el que me enfrento. Los trabajos serán naturalmente tan complicados como los de*

---

<sup>41</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.06.1915*: «... Die Umbauarbeit des Chemnitzer Grundrisses macht Kopfschmerzen. Du weist, wie sehr mein ganzes Befinden vom Gang meiner Arbeit beeinflusst wird. Hier ist nur über den Anfang hinweg zu kommen, das übrige macht dann Freude und muss gelingen».

<sup>42</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.06.1915*: «... die Villa ist fixiert und wird nun in Form gebracht. (...) ich fürchte nur, sie wird zu gut».

<sup>43</sup> Véase ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn Opera Completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. Tavola I

*una nueva construcción, y menos agradecidos debido a la lentitud. En el plano general puedes ver los datos necesarios para poder deducir la distribución del inmueble. Ruego que me devuelvas los esbozos con tu opinión al respecto.<sup>44</sup>*

**Al día siguiente, añade:**

*Hoy he terminado la casa. Está quedando muy compacta, nada comprometida. Quiero tenerla lista a finales de la semana que viene... El proyecto de una casa es tan representativo de un artista que desde el principio debe quedar bien claro si el constructor y el arquitecto pueden llegar a entenderse. También depende de la persona responsable de recibir el proyecto.<sup>45</sup>*

**Más adelante describe el carácter de su proyecto:**

*La casa, que está concebida para ser grande y ya en su contorno más simple demuestra tener carácter, debe ganarse el beneplácito mediante*

---

<sup>44</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 24.06.1915: «... ich schicke Dir hier die ersten Skizzen der Chemnitzer Konkurrenz. Du musst dabei an die Bedingungen des Umbaus denken. Die Straßenfront muss in der Aufteilung der Fenster und in der Anlage des Vorsprungs unberührt bleiben, während die Anbauten der Gartenfront eine präzise Plastizität ermöglichen. Bis zu welcher Monumentalität das gesteigert werden kann, zeigen die Skizzen. Wie weit das erlaubt ist wird die endgültige Fassung festlegen. Die Lösung des Daches und die in sich gebundene Vereinigung der Bauglieder ist Hauptproblem. Die Arbeit ist natürlich komplizierter als ein Neubau und weniger Dankbar, daher die Langsamkeit. Aus dem Lageplan ersiehst Du notwendige Angaben für die Aufteilung des ganzen Grundstücks. Die Skizzen erbitte ich wieder mit Deiner Beurteilung zurück».

<sup>45</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 25.06.1915: «... Heute kam das Haus zu Ende. Es wird ganz in sich geschlossen und ohne Kompromiss. Ich will bis Ende kommende Woche fertig werden (...) der Entwurf eines Hauses ist so sehr Sinnbild eines Künstlers, dass von vornherein klar werden muss, ob Bauherr und Architekt zusammenkommen können. Es hängt auch hier von der Persönlichkeit ab, die vertritt und übersieht».

*una presentación visualmente atractiva. Eso significa refinarla, fusionarla, ornamentarla y, por lo tanto, darle magnitud, para tener la posibilidad de demostrarlo con su ejecución. Es una presión absoluta sobre los naturalistas, de cuyo propósito está tan alejada como lo está el expresionismo de las casualidades. De hecho es todo lo contrario, de ahí que la solución sea mucho más difícil que la concepción y ejecución de los planos (dibujos). Por eso he retrasado el plazo máximo hasta el miércoles de la semana que viene y me he presentado en Chemnitz. (...) Siento que la dificultad para obtener el éxito yace justo en la forma moderna que surge de una planta que seguro que va a complacerles.* <sup>46</sup>

Los dibujos de Mendelsohn, muestran una estructura compuesta por formas cúbicas con los cantos del edificio redondeados. La fachada monumental que da al jardín, cuyas paredes están interrumpidas por grandes ventanales, adopta los motivos de sus esbozos imaginarios que se muestran en la recopilación II, pag. 126 y siguientes (imagen I.10). Las vistas interiores coloreadas con acuarela y los dibujos a tinta irradian una elegancia fría. Las habitaciones altas y las transiciones fluidas entre cada una de las estancias dominan la atmosfera junto con los muebles previstos, que en su mayor parte son permanentes (imagen I.11 y I.12).

---

<sup>46</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 01.07.1915*: «... Das Haus, das groß gedacht ist und erst in der einfachsten Kontur ganz wahren Charakters ist, soll durch optisch fesselnde Darstellung mundgerecht gemacht werden. Das heißt verfeinern, zergliedern, ornamentieren, also Größe nehmen, um die Möglichkeit in die Hand zu bekommen, sie durch die Ausführung zu beweisen. Unbedingter Zwang zum Naturalistischen, das von der Absicht soweit entfernt ist, wie der Expressionismus vom Zufälligen. Das ist Widerspruch, daher weit schwieriger in der Lösung als Gedanken und Ausführung der Risse (Zeichnungen). Ich habe deshalb den Endtermin bis Mittwoch der kommenden Woche hinausgeschoben und mich bereits in Chemnitz angemeldet. ... Ich empfinde die Schwierigkeit des Erfolges eben in der neuartigen Form, die sich auf den sicher gefälligen Grundriss baut.»

El coloreado especialmente sensible y las perspectivas cuidadosamente seleccionadas de los dibujos no consiguen, no obstante, convencer al contratista. Karl Becker rechaza la idea del arquitecto.

*Me dirijo a usted para comunicarle mi resolución acerca de los planos y elementos que me entregó con motivo de la reforma de mi casa, y no me resulta sencillo comunicarle que debo rechazar su propuesta. Me he dedicado a estudiar minuciosamente sus dibujos durante varios días y puesto que me he dado cuenta del amor con el que ha reflexionado sobre el proyecto y la gran dedicación que ha aplicado para completar el trabajo, me resulta muy doloroso hacerle saber que no acabo de entender el estilo constructivo que usted me propone.*

*Soy una persona con una visión moderna y con mucho gusto me dedico a promocionar las nuevas tendencias. En el caso de la reforma de una casa, no obstante, me dejo guiar fundamentalmente por el punto de vista de que la fachada debe gustarme no sólo de forma pasajera, sino siempre, y eso sólo puede producirse si la dejo en la simplicidad que la caracteriza tal como está actualmente. Por todo ello, finalmente me he decidido por un estilo que se adapta más a mis deseos.”* <sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> BECKER, Karl: *Carta a Erich Mendelsohn, copia de 17.07.1915*: «... Ich komme erst heut dazu, Ihnen meine EntschlieÙung über die mir gelieferten Pläne und Objekte für meinen Hausumbau wissen zu lassen, den es fällt mir nicht leicht, Ihnen einen Absagenden Bescheid geben zu müssen. Ich habe mich die ganzen Tage nochmals eingehend mit Ihren Zeichnungen befasst, und weil ich daraus ersah, mit welcher Liebe Sie die Sache durchdacht und wie viel Fleiß dazugehört um die Arbeit zu vollenden, wird es mir sehr schwer Ihnen mitteilen zu müssen, dass ich mich nicht zu der von Ihnen vorgeschlagenen Bauart verstehen kann. Ich bin wohl ein Mensch mit modernen Ansichten und fördere gern neue Geschmacksrichtungen. Bei einem Hausumbau lasse ich mich aber in erster Linie von dem Gesichtspunkt leiten, dass mir die Fassade nicht nur Vorübergehend, sondern immer gefallen soll, dies kann aber nur der Fall sein, wenn ich sie in der

Mendelsohn le responde con una superioridad absoluta:

*... mi naturaleza se encuentra alejada de cualquier tipo de extravagancia o sandez de la modernidad transitoria. En el conjunto de la ejecución, mi trabajo se distingue, en cambio, por su solidez y por su elegante comodidad.<sup>48</sup>*

A Luise le expresa abiertamente su decepción:

*... tengo aquí la carta de Becker. Es inhibida y llena de dudas, y eso no es propio de un comerciante acostumbrado a dar negativas. La última esperanza que me queda es que aún no haya firmado el contrato con el que me ha vencido en el concurso. Además, tampoco me han devuelto los planos. Se nota en la carta que alguien se lo ha metido en la cabeza; que a él mismo le resulta desagradable comunicarlo.”<sup>49</sup>*

---

*Einfachheit belasse wie sie momentan ist. Hierzu habe ich mich also auch entschlossen und eine Bauart gewählt, die sich diesen meinen Wünschen anpasst».*

<sup>48</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Karl Becker de 17.07.1915: «... jede Extravaganz aber und Spielerei vorübergehender Modernität liegt meiner ganzen Natur fern. In der Gesamtheit der Ausführung hat meine Arbeit sich noch stets durch Gediegenheit und vornehmes Behagen ausgezeichnet».

<sup>49</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 19.07.1915: «... hier der Brief von Becker. Er ist unfrei und zögernd wie kein Kaufmann eine Absage erteilt. Ich versuche noch ein Letztes, das nur etwas Aussicht verspricht, wenn er den Vertrag mit dem Sieger über mich noch nicht abgeschlossen hat. Auch habe ich die Pläne bis heute nicht in Händen. Man merkt dem Brief das einreden eines dritten an, dass ihm selbst unlieb ist».

## RECOPIACIÓN I. ERICH MENDELSON (1912-1915)

*Imagen I.1*

Erich Mendelsohn: Cartel promocional de los Bailes de la Prensa de 1911. EMA

*Imagen I.2*

Erich Mendelsohn: Diseño para un collar de oro y esmaltes para Luise en julio de 1913. EMA





Imagen I.1



Imagen I.2

*Imagen 1.3*

Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Vista desde la calle. A la izquierda el edificio principal, la capilla, y a la derecha la casa del vigilante del cementerio, el espacio entre los dos edificios formaba la entrada al cementerio municipal.



*Imagen I.3*

*Imagen I.4*

Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Fotografía original de la sala central. EMA

*Imagen I.5*

Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Fotografía original, vista exterior desde la sala central. EMA

*Imagen I.6*

Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Fotografía original del candelabro. EMA



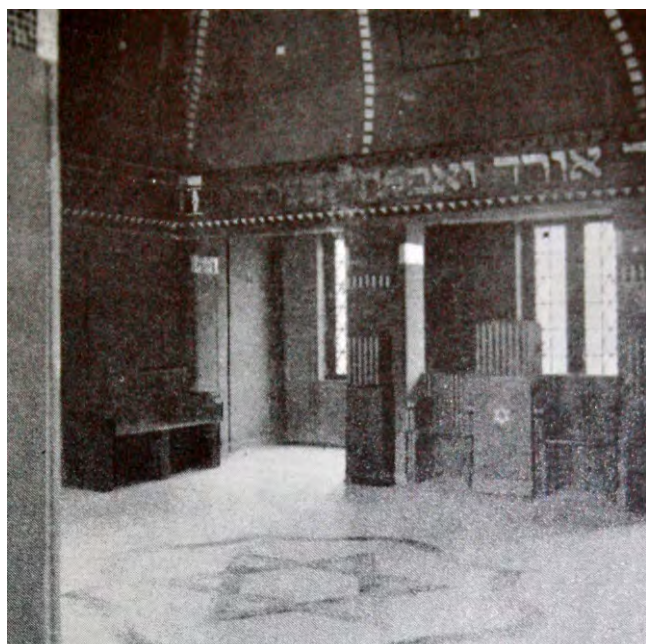


Imagen 1.4



Imagen 1.5

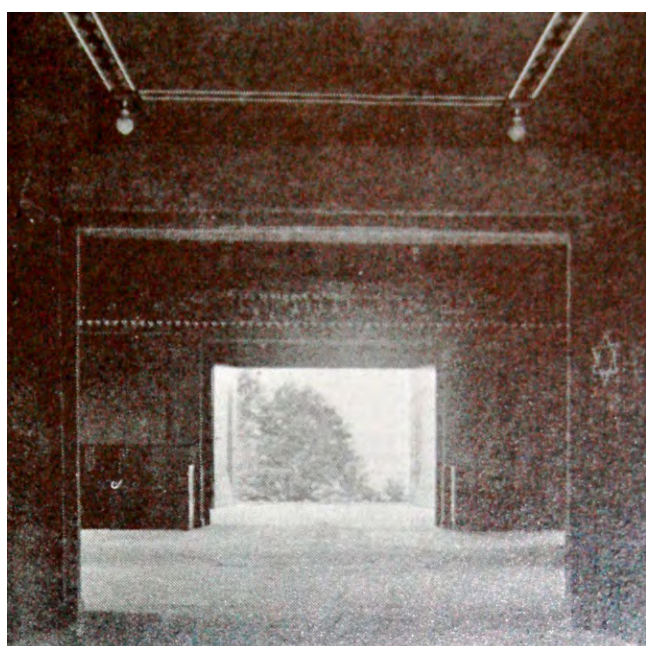


Imagen 1.6

*Imagen I.7*

Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Vista de la sala central, restaurada en 2009.

*Imagen I.8 y I.9*

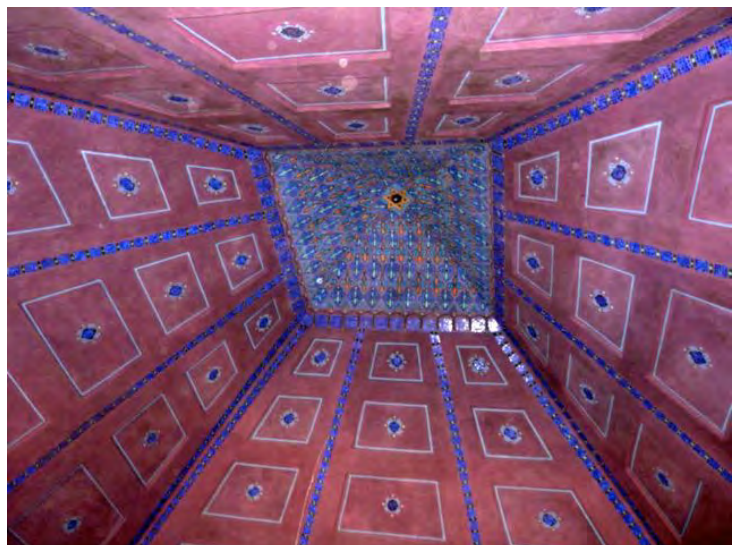
Morgue en el cementerio judío de Allenstein. Vista de la cúpula. Tras la toma del edificio en 1943, en la etapa comunista de Polonia, el edificio fue utilizado para el almacenamiento de los archivos de la ciudad. Para este fin se colocó en 1971 un falso techo. La pintura ornamental de la cúpula se mantuvo escondida debajo del falso techo conservado y fue descubierta en 2009.



*Imagen I.7*



*Imagen I.8*



*Imagen I.9*

*Imagen I.10*

Erich Mendelsohn: Umbau Villa Becker [Reforma de la villa Becker]. Vista desde el jardín. 1915. EMA

*Imagen I.11*

Erich Mendelsohn: Umbau Villa Becker [Reforma de la villa Becker]. Vista interior a la escalera. 1915. EMA

*Imagen I.12*

Erich Mendelsohn: Umbau Villa Becker [Reforma de la villa Becker]. Vista interior al salón. 1915. EMA



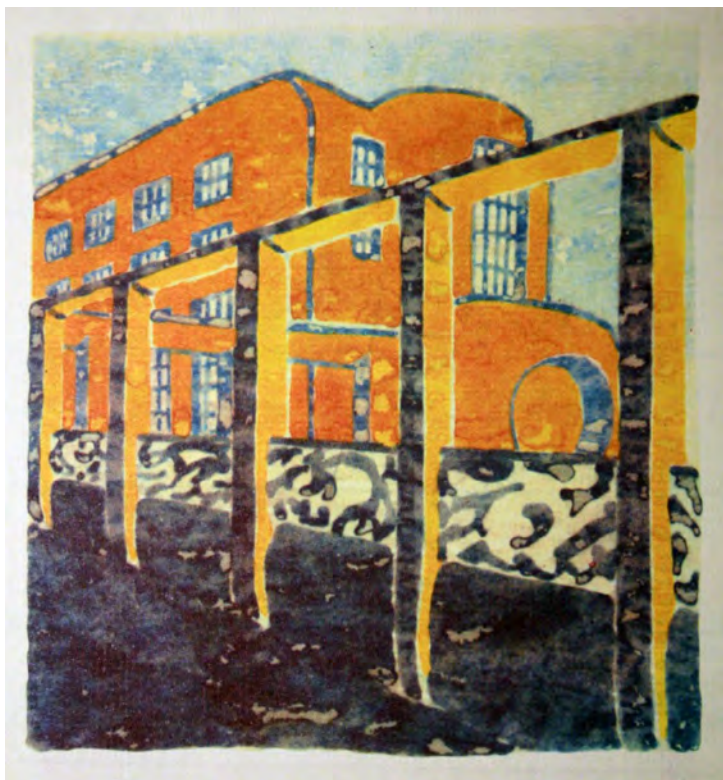


Imagen I.10



Imagen I.11



Imagen I.12



## 2. LECTURAS E INFLUENCIAS (CULTURA, ARTE, ARQUITECTURA)

Mendelsohn acoge en su pensamiento arquitectónico tal vastedad y complejidad de elementos de la cultura de su tiempo (especialmente de las artes plásticas) que sería casi imposible reproducirlos en su totalidad. Las cartas escritas por Erich a Luise nos dan una idea de ello. Aunque no se trata, por supuesto, de explicaciones exhaustivas y no todos los aspectos de tan amplia reflexión son objeto de correspondencia, sus particulares indicaciones —entre las que especialmente la música y la arquitectura tienen abundante presencia— nos permiten leer algunos aspectos centrales del pensamiento del arquitecto durante aquellos años en que se inicia su trabajo.

A través de la lectura de su comunicación epistolar hemos intentado reflejar los argumentos, los nombres de maestros teóricos y prácticos y también los de jóvenes artistas que aparecen en las cartas, agrupándolos en este apartado que titulamos *lecturas e influencias*.

En él comentaremos los aspectos más generales de la cultura de su tiempo a partir de las lecturas a las cuales Mendelsohn hace referencia: primero Gotthold Ephraim Lessing y especialmente Friedrich Nietzsche; también hablaremos de la influencia que pudo tener en él, después de la entrada de Alemania en guerra en 1914, la lectura del filósofo y escritor judío Martin Buber. Asimismo trataremos de dejar constancia del papel que juegan en su formación algunos teóricos del arte y artistas: en el campo teórico, especialmente Adolf Hildebrand, Wilhelm Worringer y el divulgador del formalismo Ernst Cohn-Wiener; en el de la práctica artística, la relación cercana con Hermann Obrist o el conocimiento de las obras de otros artistas relacionados con los círculos de Múnich (sobre todo de la Secesión o del expresionismo naciente), ciudad que, en los tiempos en que Mendelsohn la habitó, era sin duda la de mayor efervescencia artística de Alemania.

Después, a partir de los viajes realizados o simplemente planificados por Mendelsohn durante los años 1913 y 1914, constataremos sus ideas sobre la arquitectura y algunos colegas de profesión.

## GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Desde el siglo XVIII, Alemania se consideraba heredera de la grandeza de Grecia y toda la cultura alemana estaba impregnada de lo griego. La influencia helénica dio lugar a dos planteamientos principales distintos: de un lado el de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que representa el planteamiento clasicista, y del otro Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que, aún dentro del clasicismo, ya encarna el incipiente romanticismo.

Winckelmann, apoyándose en el grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos*, que entonces se encontraba en París y era considerado una de las obras más representativas del período helenístico (años 50 d.C.), entiende el carácter griego como guiado por un ideal de belleza asentado sobre los conceptos de contención, seriedad y medida, y escribe:

*Al igual que las profundidades del mar permanecen siempre tranquilas por mucho que ruja y se agite la superficie, del mismo modo, en las figuras de los griegos, sean cuales sean las pasiones que representan, se revela un alma grande y serena».*<sup>50</sup>

De ahí vino la conocida frase de Winckelmann:

*Si queremos ser grandes, incluso inimitables, debemos imitar a los griegos.*<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763. Edición consultada: *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona, Editorial Iberia S.A., 1967.

<sup>51</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim: *Werke in Malerei und Bildhauerkunst*, 1755. Edición consultada: *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2008.

Lessing, en cambio, partiendo también de Laocoonte —aunque en este caso no de la estatua sino del poema épico *La Eneida* de Virgilio del año 19 a.C., donde se habla del mito del sacerdote y sus hijos que el grupo escultórico después representará— escribe, con el propósito de contrarrestar la imagen idealizada que Winckelmann había propuesto, un libro que lleva por título *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, 1766. En este texto se puede leer en referencia a las ideas de Winckelmann:

*¡En modo alguno era este el caso de los griegos! El griego sentía y temía; exteriorizaba sus dolores y sus penas; no se avergonzaba de ninguna de sus debilidades humanas; sin embargo, ninguna de ellas podía apartarle del camino del honor y del cumplimiento del deber.*<sup>52</sup>

Efectivamente, *La Eneida* de Virgilio dice, por ejemplo, lo siguiente a propósito de Laocoonte:

*Intenta desgarrar con las manos sus nudos; sus cintas sagradas están impregnadas de baba y negro veneno; al mismo tiempo alza hacia los cielos unos gritos horribles, semejantes a los mugidos que lanza un toro cuando herido huye del altar y sacude con su cuello el hacha que no ha sido certera.*<sup>53</sup>

Así, lejos de la serenidad de los griegos anunciada por Winckelmann, Lessing pone el énfasis en el sufrimiento y la pasión del sacerdote Laocoonte, condenado por Minerva (Atenea) a morir estrangulado, junto a sus hijos, por haber anunciado la destrucción de Troya. En este registro Gotthold Ephraim Lessing, poeta, filólogo y crítico literario de la Ilustración germánica, se nos presenta, a partir de una distinta interpretación del mundo clásico, como uno de los iniciadores de una estética ligada al

---

<sup>52</sup> LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Edición consultada: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid, Tecnos, 1990.

<sup>53</sup> VIRGILIO (Publio Virgilio Marón): *La Eneida*, 19 ac. Edición consultada: Ciudad de México, Compañía General de Ediciones S.A., 1972.

romanticismo.

Precisamente Erich Mendelsohn, en una de las primeras cartas a Luise, explica el gran encanto que ve en el movimiento del mar:

*Porque el placer de la infinitud está solo en el movimiento y no en la  
obstinación de las montañas.*<sup>54</sup>

Y ante la pregunta de la chica sobre si no tendrían también su encanto las montañas, el joven estudiante responde con las propias palabras de Lessing, *el profesor de pensamiento afilado*.

*El encanto es la belleza en movimiento».*<sup>55</sup>

Esta frase es del libro *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, que el estudiante había leído.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 16.08.1910*: «... nur in der Bewegung liegt endloser Reiz, nicht aber in dem Starrsinn der Berge».

<sup>55</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.08.1910*: «... Reiz ist Schönheit in Bewegung». La clasificación de Lessing procede de la misma carta.

<sup>56</sup> *Op. Cit.* nota 3, capítulo 21, p. XXX de la edición consultada.

## FRIEDRICH NIETZSCHE

A este espíritu romántico que Lessing anticipa, y que Mendelsohn acoge con entusiasmo, se consagraron distintos autores, entre ellos Johann Jakob Bachofen, Jacob Burckhardt, Erwin Rhode o Friedrich Nietzsche. Este, utilizando la filología como instrumento de la historia, escribe *Die Geburt der Tragödie*<sup>57</sup> [El nacimiento de la tragedia] en el cual ofrece los ejes principales de su concepción de la Grecia antigua como medio para comprender la época presente, anunciando la muerte de la tragedia —antagonismo entre Apolo y Dioniso— en manos de Sócrates y proponiendo su renacimiento ya en el siglo XIX a partir de la música wagneriana.

*El nacimiento de la tragedia* fue publicado en 1872, apenas iniciado el período del Segundo Reich alemán o la llamada época Guillermina, pues transcurre bajo los imperios de Guillermo I (1871-1888) y Federico-Guillermo II (1888-1918). Y es justo a partir de 1888, en la segunda etapa de aquella época Guillermina (precisamente la etapa de formación de Erich Mendelsohn y de muchos otros arquitectos y artistas protagonistas de los futuros movimientos de vanguardia) cuando el filósofo, ya silencioso a causa de su enfermedad (aunque no moriría hasta 1900), conoce la máxima difusión de sus prolíficos escritos, que plantean una revolución en todos los terrenos para acompañar las ansias de modernidad y de nuevo poder para Alemania. Se trata de una revolución también entre los artistas, ya que Nietzsche está convencido que la existencia del mundo solo se justifica como un fenómeno estético, y más especialmente entre los arquitectos, porque el filósofo se ve a sí mismo como una especie de arquitecto de la imaginación y le gusta visualizar el edificio de sus propios pensamientos

---

<sup>57</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, 1872. Edición consultada: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial, 1973.



como el palacio refulgente de su propia mente; escribe a propósito:

*La mente que construye es la base del equipamiento mental para toda forma creativa.*<sup>58</sup>

Esta relación de Nietzsche con la arquitectura se explica ampliamente en el libro de Fritz Neumeyer *Der Klang der Steine* [El sonido de las piedras]<sup>59</sup> y, especialmente por lo que a nosotros respecta, en un artículo del mismo autor «Nietzsche and Modern Architecture» publicado en el año 199<sup>60</sup>, donde se habla de la gran influencia del filósofo entre los arquitectos más significados por sus posiciones radicales, especialmente aquellas surgidas después de la Primera Guerra Mundial: expresionistas y partidarios de la *Neue Sachlichkeit*. En este relato, Neumeyer sitúa a Erich Mendelsohn en una posición intermedia, adjudicándole una voluntad de síntesis que nos recuerda la personalidad artística del arquitecto y la ambigüedad con que la historia de la arquitectura lo trataría en un futuro próximo. Neumeyer ejemplifica la adhesión de Mendelsohn a Nietzsche precisamente a partir del contenido de tres cartas que el estudiante de arquitectura envía a su entonces novia Luise Maas, escritas en el verano de 1911.

Estas cartas, según Neumeyer, fueron obviadas en el libro de Oskar Beyer en 1961<sup>61</sup> por encontrarse todavía demasiado próximos los acontecimientos del nazismo y la Segunda Guerra Mundial, que según algunos fueron causados por las ideas del filósofo y fueron el origen del daño que Mendelsohn y su familia sufrieron a partir de 1933. Probablemente, nadie había hablado de las raíces

---

<sup>58</sup> NIETZSCHE Friedrich: *Fragments Postumos*. Citado en NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, p. 285 nota 2. Ver referencia en nota 60.

<sup>59</sup> NEUMEYER, Fritz: *Der Klang der Steine*. Berlín. Mann, 2001. A partir del papel de la música se explica el triángulo de relaciones entre Friedrich Nietzsche, el músico Richard Wagner y el arquitecto Gottfried Semper, uno de los teóricos de arquitectura más importantes del siglo.

<sup>60</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, p. 285-309 de KOTSKA, Alexandre; WOHLFART, Irving: *Nietzsche and «An Architecture of Our Minds»*. Los Ángeles. Getty Research Institute, 1999.

<sup>61</sup> BEYER, Oskar: *Briefe eines Architekten*. Prestel. München, Passau, 1961.

nietzscheanas de nuestro arquitecto —ni en general de otros arquitectos— hasta que este artículo de Neumeyer fue publicado.<sup>62</sup>

Del contenido de las cartas, Neumeyer deduce el gran aprecio de Erich Mendelsohn por Nietzsche, de quien había leído varios libros: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 1876 (*Consideraciones intempestivas*); *Also sprach Zarathustra*, 1885 (*Así habló Zaratustra*); *Ecce Homo*, 1888 y, precisamente durante aquel verano de 1911, *Die Geburt der Tragödie*, 1872 (*El nacimiento de la tragedia*).

Es precisamente a consecuencia de esta última lectura que el joven Mendelsohn escribe, los días 22, 25 y 28 de julio de 1911, sendas cartas a Luise con la intención de compartir con ella sus conocimientos sobre el filósofo. De las cartas, Fritz Neumeyer recoge algunos aspectos concretos y sobre todo saca interesantes conclusiones, advirtiéndole al lector que lo que Mendelsohn dice sobre *El nacimiento de la tragedia* de 1872 habría podido ganar los honores de un trabajo escrito por un estudiante de filosofía.<sup>63</sup>

Neumeyer reproduce, de la primera carta, un primer fragmento en el cual Mendelsohn abre la argumentación usando unas palabras de Nietzsche escritas para un texto autocrítico 15 años después de la publicación del libro, al cual nos referiremos luego:

*... quiere ser un libro para iniciados de música, como es la música para aquellos que han sido bautizados en ella... Una especie de signo en el que se reconocen los parientes de sangre in artibus. Así lo recibí yo y así se lo*

---

<sup>62</sup> Cuando leímos las cartas en el archivo del Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities ya pensamos en poner de manifiesto la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Mendelsohn. Después encontramos los textos citados de Fritz Neumeyer que se refieren a ello.

<sup>63</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture Op. Cit.*, p. 293.

*presento a usted.*<sup>64</sup>

*El nacimiento de la tragedia* encaja especialmente en la creciente relación entre Erich y Luise, ambos familiarizados con el griego clásico tras su paso por el Gimnasio (los libros de texto de Prusia sobre la arquitectura clásica eran revisados por el gimnasio humanista de Allenstein) y ambos predispuestos a la conexión con la antigua Grecia que el libro de Nietzsche propone. Pero, sobre todo, el libro encaja en la dedicación musical de ambos, en el creciente aprendizaje de Luise como violoncelista y en la pasión por la música de Mendelsohn, que le llevó a escribir estas frases —de Nietzsche las dos primeras— en una de sus cartas:

*La cosa para mí más amada es el alma que canta... Todo aquel que desee caminar conmigo ha de saber cantar... Cuando os oí tocar el violoncelo me resultasteis amada.*<sup>65</sup>

Como dice Neumeyer, los extractos de Nietzsche que Mendelsohn presenta son amorosamente ofrecidos a Luise con un tributo de gratitud, y lo ejemplifica con el siguiente párrafo procedente de la segunda carta:

*Qué feliz sería si nosotros hubiésemos gozado juntos el vigor de este genio combativo. Aún hay mucho de él que usted debería conocer, aún no conoce Zarathustra. Nada nos lleva más allá o nos hace crecer más rápidamente que estudiar aquellas grandes mentes que comprendemos*

---

<sup>64</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 22.07.1911*: «... ein "Buch für Eingeweihte, als Musik" für solche, die auf Musik getauft, ... ein Erkennungszeichen für Blutsverwandte in Artibus. So nahm ich's, so bringe ich es Ihnen». Fritz Neumeyer reproduce este fragmento en *Op. Cit.*, p. 293.

<sup>65</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.12.1910*: «... die singenden Seele ist mir das Liebste. (...) Wer mit mir gehen will, muß singen können (...) Als ich Sie Cello spielen hörte, da wurden Sie mir Freund». Fritz Neumeyer reproduce este fragmento en *Op. Cit.*, p. 294.

*porque pertenecen a nuestra propia congregación...*<sup>66</sup>

En estas cartas, aunque Neumeyer no los cita, Mendelsohn expone en otros párrafos, con palabras sencillas y directas, los rasgos fundamentales del mensaje del libro, explicando especialmente la contraposición de lo apolíneo con lo dionisiaco:

*La gran pregunta que surge a menudo es ¿cómo se llegó a la tragedia ática en la Grecia antigua? Apolo y Dioniso son las dos deidades artísticas de los griegos. El increíble contraste en el arte griego entre las artes plásticas —lo apolíneo— y las no plásticas que representa la música —lo dionisiaco—, en un dilema en el que las dos artes se provocan mutuamente continuos nacimientos que cada vez son mejores —aparece a través del milagroso acto de la “voluntad” helénica— el impulso y la capacidad creadora aparejados en la tragedia ática. Sueños y embriaguez, apolíneo y dionisiaco, mundo del arte.*

*El sueño implica la vida más elevada y la apreciación de la apariencia, la realización de los sueños, la ve con buenos ojos el individuo que es sensible al arte. Porque es a partir de esas imágenes que interpreta la vida y se prepara para ella mediante estos procesos. Sí, experimenta con más intensidad y con la feliz necesidad de soñar consigo mismo. Apolo es para los griegos el dios de todas las fuerzas plásticas, pero al mismo tiempo, como deidad de la luz, domina sobre la belleza del mundo de la fantasía.*

---

<sup>66</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 25.07.1911*. «...Wie froh wär ich, wenn wir gemeinsam uns an den genialen Drang dieses Streitgeistes erfreut hätten. Sie müssen noch viel von ihm wissen. Noch kennen Sie seinen "Zarathustra" nicht. Es gibt nichts, was uns weiter bringt und schneller reift als die Beschäftigung mit einigen großen Geistern, die wir begreifen als Zugehörige ihrer Gemeinde.» Fritz Neumeyer reproduce este fragmento en *Op. Cit.*, p. 293.

*Cuando el ser humano de repente se encuentra confuso al reconocer una apariencia que por su origen y finalidad le parecía irrevocable, le sobreviene el horror ante un dono, un poder que no conoce ni puede conocer, aunque eso incluye asimismo un rapto de felicidad que surge del más profundo fundamento del hombre, aquel anhelo de divinidad que, como el éxtasis de la llegada de la primavera, se apodera de la naturaleza y de los humanos. Son excitaciones dionisiacas en que el crecimiento de la sensibilidad personal desaparece hasta el completo olvido de uno mismo. Los coros báquicos de los griegos, junto con las danzas de celebración del medioevo, son la vida ardiente del fervor dionisiaco. Bajo el hechizo de lo dionisiaco, el hombre se une al hombre, el hombre a la naturaleza, la tierra ofrece sus flores como joyas para el carruaje de la alegría de Dioniso. El Himno de la Alegría de Beethoven se convierte en un cuadro y no se queda atrás en cuanto a capacidad imaginativa, cuando millones se hunden de forma escalofriante en el polvo: así podemos acercarnos a lo dionisiaco. El esclavo pasa a ser un hombre libre y entonces se destrozán todas las delimitaciones rígidas y hostiles que la pobreza, la arbitrariedad o la «moda descarada» han hecho arraigar entre los humanos.<sup>67</sup>*

---

<sup>67</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 22.07.1911: «... Wie es zur attischen, altgriechischen Tragödie kam, ist die große Frage, die offen drüber steht. Apollo und Dionysus sind die beiden Kunstgottheiten der Griechen. Der ungeheure Gegensatz in der griechischen Welt zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen und der unbildlichen Kunst der Musik, der dionysischen, - in Zwiespalt, in dem beide Arten sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizen - erscheint durch den Wunderakt des hellenischen "Willens" - das ist der Schaffenstrieb und - Fähigkeit – gepaart zur attischen Tragödie. Träume und Rausch

Volvamos ahora al texto de Neumeyer. En él podemos leer que Mendelsohn «intuye la arquitectura de los procesos de pensamiento de Nietzsche de un modo extraordinariamente lúcido y profundo. Este estudiante de arquitectura, a diferencia de Hilberseimer, no necesitaba lecturas sobre la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco y con un punto de exclamación recapitulaba la quintaesencia de la teoría de Nietzsche sobre la tragedia griega: "¡Forma sensorial apolínea para intuiciones y efectos dionisiacos!"». <sup>68</sup>

A continuación Fritz Neumeyer, entrando en la tercera carta del 28 de julio de 1911, nos muestra cómo Mendelsohn concluye la conversación epistolar sobre Nietzsche comentando el trabajo que hemos citado, escrito por el filósofo con posterioridad al libro, 15 años después de la primera

---

*appolinische und dionysische Kunstwelt. Der Traum hat höchstes Leben in sich und doch die durchschimmernde Empfindung des Scheins. Der Traumwirklichkeit sieht der künstlerisch erregbare Mensch gern zu. Denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Ja, er erfährt mit tiefer Lust und freudiger Notwendigkeit den Traum an sich. Apollo ist den Griechen als Gott aller bildnerischen Kräfte aber zugleich der wahrsagende Gott, als Lichtgottheit beherrscht er auch den schönen Schein der Phantasiewelt.*

*Wenn der Mensch plötzlich an der Erkenntnis einer Erscheinungsform irre wird, die nach Ursache und Zweck unabänderlich schien, so ergreift ihn ein Grausen vor einem Geschick, vor einer Macht, die er nicht kennt und nicht erkennen mag, das zugleich eine wonnevolle Verzückerung in sich schließt, die aus dem innersten Grunde des Menschen aufsteigt, jenes Ahnen der Gottheit, das wie der Rausch des nahenden Frühlings ihn selbst, die ganze Natur und alle Menschen durchdringt, dionysische Regungen, in deren Steigerung das persönliche Empfinden zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Die bacchischen Chöre der Griechen, samt - Veittänze des Mittelalters, glühendes Leben dionysischer Schwärmer! ... Unter dem Zauber des dionysischen eint sich Mensch und Mensch, Mensch und Natur, die Erde bietet ihre Blumen dar zum Schmuck für den Freudewagen des Dionysus. "Man verwandele das beethovensche Jubellied der "Freude" in ein Gemälde und "bleibe mit der Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: So kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Not, Willkür oder "freche Mode" zwischen den Menschen festgesetzt haben».*

<sup>68</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, Op. Cit, p. 293.

edición, donde ejerce desde la madurez una seria autocrítica de aquella versión juvenil, aun manteniendo la esencia de los argumentos. Trabajo que ha pasado a formar parte de las sucesivas ediciones del libro, se trata de un texto de revisión de una opera prima, lo que probablemente despierta un especial interés en Mendelsohn, porque también él se encuentra, durante los días de lectura, finalizando la que será su primera obra: la reforma del cementerio judío de Allenstein. En esta tercera carta, Mendelsohn muestra su admiración y su adscripción amplia e indiscutible hacia el pensamiento de Nietzsche con estas palabras:

*Él define el libro como arrogante y rapsódico, confeccionado a partir de brotes de experiencia, donde habla una voz que es ajena al «pueblo» y a la masa de los «instruidos»; habla con todos los malcriados manierismos de un wagneriano en lugar de atreverse a cantar a toda voz como un poeta aquello que su alma ha sentido con toda la urgencia y el gozo de la batalla.*

*Quince años después de la publicación del Geburt (nacimiento), este gran espíritu escribió esto y otras cosas parecidas en contra de sí mismo. ¡Qué cosa! Es fácil para la generación siguiente, con el beneficio de la instrucción, decir Sí y No a los dogmas establecidos. Lo que me conmueve es esta fuerza joven y efervescente, esta entrega gozosa y de pleno corazón a la persecución del ideal. Él solo se preocupa de luchar contra todo aquello que es estrecho y retrógrado; el arte para él significa la vida al rojo vivo y la sagrada libertad que aspira a lo más alto, que solo queda satisfecha en lo mejor.*

*Cuando leo este torrente de sentimientos me alegro de que no se apodere de mí la calma fría y contemplativa que ordena las cosas en su sitio de forma lógica y crítica impidiendo que salga el —digámoslo así— impulso*

*dionisiaco de sus almas brillantes...*

*Y TODO LO QUE HACEMOS SE REDUCE A ESTO: QUE PODAMOS EXTRAER DE  
ALGUNA COSA, AUNQUE INSIGNIFICANTE, UNA PEQUEÑA PARTÍCULA DE  
EXPERIENCIA, que venga a alimentar todo lo que somos y deseamos y  
refuerce los cimientos de nuestra humanidad y construya el edificio más  
valioso en el diseño técnico y en el ornamento artístico.*<sup>69</sup>

Para concluir la parte de su artículo sobre la influencia de Nietzsche en Mendelsohn, Neumeyer insiste en mostrar la buena recepción que ha de tener, entre los interesados por la música y el arte, una tesis que explica precisamente el nacimiento del arte a partir del espíritu de la música. De hecho, en la segunda de las tres cartas, Mendelsohn también se extendía sobre estos aspectos y aunque sus comentarios no son llevados al texto, Neumeyer inicia una última reflexión sobre ello con este fragmento de una nueva carta fechada años después, en 1915:

---

<sup>69</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 28.07.1911: «... Er nennt dieses Buch großmütig und schwärmerisch, aufgerichtet aus lauter vorzeitigen übergrünen Erlebnissen, in der eine dem "Volk" und der Masse der "Gebildeten" fremde Stimmen spricht, gelehrt und unter die schlechten Manieren eines Wagnerianers versteckt, spricht, anstatt zu wagen, als Dichter hin auszusingen, was seine Seele drängend, Kampffroh empfand?. --- 15 Jahre nach Herausgabe der "Geburt" schrieb solches und ähnliches der große Geist gegen sich selbst. Was tut's! Epigonen haben es leicht, infolge ihres angeleiteten Erkennens, zu aufgestellten Dogmen "ja" und "nein" zu sagen nach wahren Gehalt. Mich reizt diese junge, schäumende Kraft, die in der Begeisterung für das sich erfüllende Ideal mit ganzer, froher Seele eintritt. Ihm gilt nur der Kampf gegen alles Enge und Rückwärtstreibende, Kunst heißt ihre Leben durchglühte, heilige Freiheit, die das höchste erstrebt, der nur das Beste Genüge tut. Ich bin froh, daß beim Lesen solcher Ströme mich nicht jene beschauliche, erkältende Ruhe hält, die alles logisch und kritisch einordnet und gar nicht dazu kommt, den - sagen wir - den dionysischen Schwung dieser leuchtenden Seele zu erleben. Und darauf kommt all unser Tun hinaus, daß wir aus noch so Geringem uns ein Stäubchen Erleben gewinnen, das zu allem, was wir sind und wollen, fördernd spricht und den Baugrund unseres Menschen festigt und das Gebäude höher rückt in technische Gestaltung und künstlerischem Schmuck». Fritz Neumeyer reproduce este fragmento en *Op. Cit.*, p. 293-294.



*La música todo lo ensancha y en todo nos presta su grandeza, purifica todo pensamiento y de golpe revela formas que son las soluciones que hemos deseado. La música es bastante grande como para resolver la mayor confusión en una síntesis. Es absoluta, de manera que toda medida se eleva a poderes de altura ilimitada y la hora fugaz hacia la eternidad, el silencio de la noche hacia la más profunda y solitaria solemnidad. Esto es nuestra vida.*<sup>70</sup>

Después Neumeyer concluye magistralmente diciendo: «Un sentimiento arquitectónico para la música que enfatizaba la importancia del ritmo (...) llevaba a Mendelsohn su propio sentimiento “musical” —y específicamente rítmico— para la arquitectura. Este “nacimiento de la arquitectura desde el espíritu de la música” (...) era un nacimiento en el que Nietzsche actuaba como comadrona. En sus esbozos, Mendelsohn, el maestro constructor, se atrevía a hacer lo que Nietzsche proponía para el drama musical: simplificar el conjunto de “economía doméstica” de la arquitectura con un escobazo, un gesto dramático, y revelar un sentido del ritmo “en el gran conjunto de las proporciones del edificio”». <sup>71</sup>

Nosotros queremos añadir que la transformación, que Nietzsche nos explica cómo transcurre, desde la música hacia la arquitectura u otras obras de arte, podría asimilarse a un fenómeno de sinestesia. Sinestesia entendida como la facultad poco común que tienen algunas personas de experimentar sensaciones de una modalidad sensorial a partir de estímulos de otra modalidad distinta

---

<sup>70</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.06.1915*: «... diese Musik weitet so sehr alles zum großen, reinigt jeden Gedanken und zeigt plötzlich Formen, die als Lösung begehrt wurden. Sie ist eben groß genug, um das Verworrenste zur Synthese zu bringen. Sie ist absolut, dass jedes Maas sich grenzenlos potenziert, die schnellste Stunde zur Ewigkeit, die Stille der Nacht zum tiefsten, einsamen Ernst. Das ist unser Leben». Fritz Neumeyer reproduce este fragmento en *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>71</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, *Op. Cit.*, p. 294.

como, por ejemplo, ver la música, tocar la tristeza u oler los colores.

Alejándonos ahora del artículo de Fritz Neumeyer —al cual deberemos retornar al hablar de Wilhelm Worringer— y ya en otro orden de cosas, vemos cómo las lecturas de Nietzsche acercan a Mendelsohn a su trabajo como arquitecto: la tragedia ática, la unión entre el impulso creativo y el talento, la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el contraste, han de producir «nacimientos» sin descanso.

En este modelo Mendelsohn integra su vida, en 1911, contando con Luise:

*Apolo: artes visuales: talento: Mendelsohn — Dioniso: música: impulso creativo: Luise.*<sup>72</sup>

Además, como también se irá viendo, las lecturas, permiten a Mendelsohn llegar a una comprensión de sí mismo que no podemos desligar en buena parte de su pertenencia al judaísmo. Él, que siempre se había considerado alemán, va tomando conciencia poco a poco a través de sus relaciones sociales y personales y del recuerdo de las celebraciones tradicionales de la niñez y de su vida en Allenstein. La religión es, en general y concretamente en lugares como Allenstein, perentoria, más centrada en la Torá (Antiguo Testamento) y no tanto en el Talmud y desde luego muy poco en la Cábala (que es el resultado de una mística contemporánea). Tal pertenencia religiosa constituye un medio fundamental de relación social y profesional y, al ser parte de su pensamiento profundo, influye de manera decisiva en su comportamiento cultural.

Debemos recordar que entre los judíos no existen los prejuicios que los cristianos tienen respecto a Nietzsche (a quien llegan a calificar de Anticristo a causa de las críticas vertidas por el filósofo), sino que precisamente en el sentimiento dionisiaco, Mendelsohn encuentra también su cultura judaica. Alemania es para él lo apolíneo, mientras lo dionisiaco está en su alma, lo lleva dentro, es lo judío. Son dos fuerzas, ser alemán y judío, que tienen el deber de mirarse a sí mismas. En

---

<sup>72</sup> Véase MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 25.07.1911*.

arquitectura quizá también se podría hablar de la unión entre la verticalidad de lo germánico y la horizontalidad del judaísmo, aunque Mendelsohn no habla de unión en lo que se refiere al impulso creativo y al talento, sino de conexión. Son dos cosas distintas y de ellas nace una tercera: la cooperación.

En la segunda carta [25 de julio de 1911], según Mendelsohn los griegos apolíneos no tuvieron ninguna dificultad en acoger y hacer suyas las fuerzas dionisiacas que venían de oriente. Para los judíos, en el inicio del siglo, el orientalismo está en el orden del día: Alemania mantiene una buena relación con el Imperio otomano; se fundan comunidades alemanas en Jerusalén; hay trenes a Venecia y a Italia o el mismo Orient-Exprés; incluso Luise, al volver de Palestina, se viste de oriental.<sup>73</sup> Así Mendelsohn se considera siempre un hombre de oriente.

En el último párrafo de los que hemos incluido correspondientes a la primera carta,<sup>74</sup> Mendelsohn hace además una referencia al concepto judío de libertad: la frase «ahora el esclavo es un hombre libre», subrayada en el texto epistolar, pertenece al rito ceremonial (al Magid) de la Séder, la cena central de la Pascua judía (el Pésaj): «Esclavos fuimos para el Faraón en Egipto, y Adonaí, nuestro Dios, nos sacó de allí...»<sup>75</sup> se refiere a las consecuencias de la huida a Egipto del pueblo conducido por Moisés y se trata de unas palabras que, hoy todavía, expresan el deseo de libertad dentro de la diáspora. En la carta inmediatamente anterior a las tres comentadas, Mendelsohn habla de la muerte de su madre en Allenstein, en el inicio de aquel verano, en el mismo momento en que se está acabando la reforma del cementerio que él ha proyectado y que está dirigiendo aun siendo estudiante:

*Sobre la tumba de mi madre hay tilos floridos que quedan recortados*

---

<sup>73</sup> Nos referimos al viaje que hizo junto a Mendelsohn en 1923. Véase: MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World*. Manuscrito inédito de sus memorias.

<sup>74</sup> Ver *supra.*, p. 7.

<sup>75</sup> Sacada del Pésaj.

*contra el cielo azul, el viento sopla y mece las flores frescas de las montañas, donde el tiempo y el espacio son imperceptibles. Por la noche, cuando baja la temperatura, voy a verla para llevarle flores frescas y cantarle canciones en silencio. Bajo tierra debe hacer frío y la soledad ha de ser terrible. ¡Nadie nos acompañará en esa vasta soledad, no habrá amor ni comunión posibles! Debemos aprovechar la vida, gozarla al máximo, en la felicidad y en la desdicha. ¡Qué regalo tan precioso! Debemos poder darnos todo el amor que albergamos y gozar de tanta luz como podamos...<sup>76</sup>*

En el mismo texto Mendelsohn habla por primera vez de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, anunciando que está leyendo el libro. Sin duda lo hace en un contexto de reflexión esencial para la lectura.

Para los judíos, después de la muerte, el cuerpo se queda en la tierra, es tierra. La vida en la tierra para el judaísmo es el bien supremo, la oportunidad que Dios da a los hombres. El espíritu, el alma, va a Dios, es lo que permanece. El concepto de una vida futura es más distante en el judaísmo que en el cristianismo.

---

<sup>76</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.07.1911*: «... Am Grabe meiner Mutter<sup>76</sup> stehen blühende Linden gegen einen lichten blauen Himmel, ein Wind weht über die frischen Blumen als käme er von den Bergen, wo Zeit und Raum nicht merkbar sind. Zum Abend, wenn es kühl wird, gehe ich zu ihr und bringe ihr frische Blumen und stille Lieder. Kalt muß es in der Erde sein und grausam einsam. Daß niemand, keine Liebe und keine Gemeinsamkeit, uns in die große Einsamkeit begleitet! Wie müssen wir unser Leben nützen, alles Erleben, Glück und Leid, ist uns köstlichster Erwerb. Daß wir doch all unsere Liebe von uns geben könnten, die in uns ist, und alle Sonne, die wir schauen».

## MARTIN BUBER

Como ya hemos dicho, la educación espiritual que recibe Mendelsohn en el campo religioso no es profunda ni ortodoxa. No obstante, al inicio de la Primera Guerra Mundial queda fascinado por los escritos del filósofo y escritor judío Martin Buber:

*... en ellos encontré sin querer la estricta confesión de mi judaísmo, (...) eso me ha tocado profundamente y estimulado muchos pensamientos que, a diferencia de años anteriores, ahora me preocupan*<sup>77</sup>

Martin Buber identifica en su libro *Drei Reden über das Judentum*<sup>78</sup> [Tres conversaciones sobre el judaísmo] el judaísmo con tres ideas o tendencias básicas: primero, el afán de unidad; segundo, la voluntad de acción y, en tercer lugar, la comprensión del tiempo. Ello alienta en todo momento a Mendelsohn a considerarse a sí mismo como artista, especialmente a causa de la interpretación que Buber hace del judaísmo, indicando que no se trata de una creencia pasiva sino de una acción y, por tanto, de un acto creativo como imperativo. Esta concepción incluye la idea de que las personas deben participar a imagen y semejanza de Dios en la creación, y esto constituye una verdadera revelación para Mendelsohn: «... en el afán de unidad se originan en el caso de los judíos las fuerzas creadoras; el acto creador tiene sus raíces en la unidad del alma.

*Solo cuando eres indiviso tendrás parte de Jehová, tu Dios”, reza el Midrash. Los judíos creadores son la victoria sobre la dualidad, (...) En su*

---

<sup>77</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.04.1915*: «... ungewollt das strikte Bekenntnis meines jüdischen Blutes enthält. (...) das hat mich wunderbar berührt und viele Gedanken angeregt, die nun anders wie vor Jahren ihre Fragen stellen».

<sup>78</sup> BUBER, Martin: *Drei Reden über das Judentum*. Rütten & Loening. Frankfurt am Main, 1911.

*vida, en su obra, es donde se redime el pueblo.*<sup>79</sup>

Como segunda idea/tendencia, Buber formula la tesis de que los judíos tienen una mayor predisposición motora que sensorial, basándose para ello en su origen oriental:

*... así pues, en tiempos remotos, el centro de la religiosidad judía no estaba en la creencia sino en los actos. Esto bien podría considerarse como una diferencia fundamental entre oriente y occidente: para los orientales, lo importante son los actos, mientras que para los occidentales se trata de la creencia en la conexión decisiva entre el ser humano y la divinidad. Esta diferencia ha quedado especialmente patente en el caso de los judíos.*<sup>80</sup>

Mendelsohn transforma esta tesis acerca de la percepción del estilo en la cultura de la arquitectura de los semitas (judíos), distinto al que tienen los germánicos. El 29 de septiembre de 1914, con motivo del Yom Kipur, el Día de Expiación judío, en el que tradicionalmente los creyentes sólo se ocupan de actividades intelectuales, escribe:

*Esta tarde iré a la sinagoga. Me encanta la melodía del Día de Expiación, tan cargada de dolor y de pena. (...) el espíritu de la raza semita, que encuentra su expresión religiosa en el concepto del Dios único, es enérgico y lleno de ambición metafísica, aunque también tiene un matiz marcadamente fatalista.*

---

<sup>79</sup> *Íbidem.* pág. 49.

<sup>80</sup> *Íbidem*, página 79: «... So stand schon in uralter Zeit im Mittelpunkt der jüdischen Religiosität nicht der Glaube sondern die Tat. Dies darf ja wohl überhaupt als ein fundamentaler Unterscheid zwischen Orient und Okzident angesehen werden: für den Orientalen ist die Tat, für den Okzidentalen der Glaube die entscheidende Verbindung zwischen Mensch und Gott. Dieser Unterschied hat sich beim Juden besonders nachdrücklich ausgeprägt».

*Es completamente opuesto a la mística de la sangre germánica aria, que impone en todo momento sus tendencias verticales hacia el gótico, siempre tan esperanzador e imbatible.*

*Me encanta la melodía judía, no en tanto que recuerdo rudimentario sino como algo natural de nuestra sangre, que se encuentra en nosotros y da forma a nuestra gente y a nuestra obra.* <sup>81</sup>

Y, en tercer lugar, Buber formula la idea de que nos hace pensar en la arquitectura expresionista de Mendelsohn. La justifica en el carácter del pueblo y afirma que el sentido del tiempo de los judíos está mucho más desarrollado que su sentido espacial:

*... los epítetos pictóricos de la Biblia, “a diferencia, por ejemplo, de los homéricos” no hablan de forma y color, sino de sonido y movimiento.* <sup>82</sup>

Mendelsohn intenta aferrarse especialmente a esa idea del movimiento en la arquitectura. Su famosa conferencia *Dynamik und Funktion* [Dinámica y función] que daba en 1923 en Ámsterdam ya tiene su raíces aquí.

En este contexto también hay que mencionar el artículo de Bruno Zevi en la revista *La Rassegna Mensile* de Israel de junio de 1974. Aquí explica su concepto judío de espacio-tiempo,

---

<sup>81</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise* de 29.09.1914: «... Ich ging am Abend in die Synagoge. Ich liebe die Melodie des Versöhnungstages, so schwer von Leid und Sehnsucht. (...) der Geist der semitischen Rasse, der im Begriff des einzigen Gottes seinen Religiösen Ausdruck fand, ist tatkräftig und voll metaphysischen Ehrgeizes, aber breitgelagert mit stark fatalistischem Einschlag. Ganz im Gegensatz zur Mystik des arisch germanischen Blutes, das überall seine senkrechten Tendenzen zur Gotik des Empfindens Drängt, so immer hoffend und unbesiegt. Ich liebe die jüdische Melodie, nicht die rudimentäre Erinnerung sondern als urwüchsigen Niederschlag des Blutes, das in uns ist und unseren Menschen und unsere Arbeit formt».

<sup>82</sup> BUBER, Martin: *Drei Reden über das Judentum*. Rütten & Loening. Frankfurt am Main, 1911. Página 90: «... die malenden Epitheta der Bibel sprechen im Gegensatz z.B. zu den homerischen nicht von Form und Farbe, sondern von Schal und Bewegung».

una de las bases sobre las cuales se rige la arquitectura moderna, flexible y orgánica:

Siguiendo la concepción judía del espacio, Zevi sostiene que la arquitectura moderna se aleja de la idea del espacio de la cultura griega que impregnaba la arquitectura clásica: el pensamiento griego se conforma en el concepto del ser, incluso en el estado de absoluta inmovilidad; para el pensamiento judío, por el contrario, el ser es inconcebible sin el movimiento. Esta distinción se aplica posteriormente a la arquitectura. En el sentido griego, un edificio es un “objeto estático”: la “casa-objeto” o el “templo-objeto”. En el sentido judío, en cambio, se trata de un “espacio en funcionamiento”: la “casa-espacio para vivir” o el “templo-espacio para reunirse”. La concepción griega enfatiza la forma; la concepción judía subraya la función.<sup>83</sup>

Mendelsohn, de hecho, como explicaremos en la última parte de este capítulo (Gesichte), en sus visiones arquitectónicas integra o más bien expresa orgánicamente la función a través de la forma.

---

<sup>83</sup> ZEVI, Bruno: *The Historiography of Modern Architecture*. Massachusetts, 1999. Versión en castellano en TOURNIKIOTIS, Panayotis: «El Resurgimiento Crítico» en *La Historiografía de la arquitectura Moderna*. Madrid 2001, pág. 70.



## ADOLF HILDEBRAND

Otra de las fuentes formativas de Mendelsohn son las ideas de Adolf Hildebrand en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*<sup>84</sup> [El problema de la forma en la obra de arte].

Mendelsohn ve reflejados en esta obra que él mismo califica de excelente sus propios pensamientos artísticos y muy pronto se los explica a Luise, como se puede leer en la carta de 1910 de la que reproducimos un fragmento:

*Das Problem der Form in der bildenden Kunst es una obra excelente sobre la crítica y la estética del arte (...) Cuando leo una obra tan artística siempre tengo una alegría pura y tranquila. Ya en la transición de niño a adolescente, me ocupaba de la interdependencia del hombre y el arte.*<sup>85</sup>

Hildebrand escribe su libro hablando de la insatisfacción que producen los excesos artísticos del llamado realismo. Así nos explica el proceso —en referencia a su experiencia como escultor— que tiene lugar en la cabeza del hombre creativo (artista) en el momento de transformar las impresiones visuales que permanentemente siente el artista en visiones, más o menos subjetivas, de una realidad espacial, multicolor y constantemente en movimiento. Y luego, como segundo paso, nos explica cómo el artista transita desde estas visiones a un orden selectivo de las impresiones de la realidad que le

---

<sup>84</sup> HILDEBRAND, Adolf: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Heitz & Mündel. Estrasburgo, 1893.  
Versión en castellano: HILDEBRAND, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor. Madrid, 1988.

<sup>85</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.12.1910*: «... Wenn ich für mich ein solches künstlerisches Werk lese, habe ich immer eine reine, stille Freude. Schon im Übergang vom Knaben zum Jugendlichen habe ich mich ganz für mich mit dem inneren Zusammenhang von Mensch und Kunst beschäftigt».

permiten crear una forma (obra artística) que expresa sus propias impresiones y visiones.

Es una demostración de que la obra artística no se puede producir simplemente a base de artesanía, copiando un momento de la memoria o de la realidad, sino que tiene su fundamento en complejos procesos físicos, psicofisiológicos y mentales. Esta condición excluye que las leyes específicas del arte tengan que ver con la estética de la belleza natural. Así, por ejemplo, no hay que analizar las condiciones en que un objeto aparece hermoso, sino las condiciones bajo las cuales la representación de este objeto es una obra de arte. Hildebrand anuncia el importante papel que juegan las condiciones visuales humanas, en primer lugar la capacidad doble del ojo humano de ver de manera activa (espacial) y de manera pasiva (negando el cúbico) en la creación de la obra. Para cada trabajo hay un punto de vista ideal, especialmente en lo que se refiere a la relación de una obra plástica y su lugar. En particular, por ejemplo, notamos que las perspectivas en los dibujos de Mendelsohn están construidas tomando como referencia la vista ideal de Hildebrand: horizonte bajo, perspectiva exagerada y distancia que propicia el pequeño formato.

En otra carta de noviembre de 1913, Mendelsohn explica a Luise el sentido del arte expresionista, especialmente de la pintura y su relación entre artista y la obra. Otro aspecto fundamental para él es el significado de la verdad en el arte. Para ello, como se puede ver, vuelve a utilizar los conceptos de Hildebrand:

*El artista tiene que servir solo a la verdad. Pero la verdad aquí no es lo mismo que la realidad — apariencia tangible — si no es el diseño que produce el artista a través de las capacidades de su voluntad artística. Por lo tanto: diseño = creación.*<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 11.11.1913: «... Der Künstler hat nur der Wahrheit zu dienen. Wahrheit aber ist hier nicht identisch mit Wirklichkeit — handgreiflicher Erscheinungsform - sondern ist die durch das die Kraft des Künstlers ermöglichte Gestaltung der Natur. Daher Gestaltung = Schöpfung».

## ERNST COHN-WIENER

El estudioso alemán de arte Ernst Cohn-Wiener, discípulo de Wölfflin, que escribe en 1929 una obra sobre arte hebreo y en 1933 deja Alemania para trasladarse al oriente asiático, publica su primer libro en 1910 con el título *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst* [Sobre la historia de la evolución de los estilos en la arquitectura].<sup>87</sup> Mendelsohn recomienda por carta la lectura de este libro a Luise:

*Creo que esta es la característica de un libro significativo de naturaleza científica, que proporciona mil pequeños conocimientos y pensamientos que suponen el mejor fruto de cualquier estudio que aspire a la distinción, los reúne y los viste con palabras sencillas y accesibles, como una ley ancestral, como una nueva verdad. SOLO LAS FORMAS NUEVAS SON LEYES ETERNAS.*

*Nunca experimentamos una alegría mayor que cuando vemos confirmados como conocimientos nuestras sospechas más íntimas. Eso nos demuestra que estamos en el camino correcto, que vemos el mundo que nos rodea y vamos por la vida con los ojos abiertos (...) Estos pequeños libros de la «historia del desarrollo del arte» son tan lúcidos, con tanta seriedad y sin pretensiones personales, que pueden presentarse de una forma tan simple como lo hace esta antología (...) es increíble la claridad y la inspiración*

---

<sup>87</sup> COHN-WIENER, Ernst: *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst*. Teubner. Leipzig, 1910. Tomos I y II.

*que proporcionan.*

*Me alegro de haber encontrado esta obra por casualidad. En ella quedan resumidos todos los pensamientos de naturaleza histórica respecto al desarrollo, algo que con el tiempo me ha aclarado las cosas*.<sup>88</sup>

Efectivamente, en la primavera de 1913, acabados los Bailes de Prensa y cuando su obra en el cementerio de Allenstein se encuentra en su última fase de construcción después de una última visita a la obra en el mes de abril, Mendelsohn estudia la obra de Ernst Cohn-Wiener.

Wölfflin, partiendo de un análisis que se basa en la teoría del arte orientada al estilo, en torno a las ideas promulgadas por Alois Riegl de la Escuela de Viena (las ideas de ambos sentarán las bases para lo que posteriormente se conocerá como formalismo) expone su teoría del desarrollo cíclico del arte, según la cual a un lenguaje formalmente simple (como por ejemplo el del Renacimiento) le sigue una abundancia formal compleja como la del Barroco, que a su vez da lugar al deseo de un retorno a la simplicidad (Clasicismo).

Ernst Cohn-Wiener, su discípulo, historiador del arte y judío, retoma la idea en 1910 y desarrolla un modelo coherente de evolución estilística que deriva básicamente de la relación entre la forma y la cultura del gusto; es decir, de la imagen social resultante. Según esta corriente, el valor de una obra de arte deriva de la autonomía de su forma. Esa reflexión formalista de la obra de arte confiere una

---

<sup>88</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 12.06.1913*: «... Ich glaube, das ist das Merkmal eines bedeutsamen Buches wissenschaftlicher Natur, dass es die tausend kleinen Erkenntnisse und Gedanken, die ein jedes Studium dem ‚Erkennenwollenden‘ als beste Frucht erweist, sammelt und in Worte kleidet, die so einfach und offensichtlich sind, wie ein uraltes Gesetz, wie eine neue Wahrheit. (...) NUR NEUE FORMEN SIND UREWIGE GESETZE, (...) Nie empfinden wir größere Freude als unsere eigenen geheimen Erkenntnisse bestätigt zu finden. Das beweist uns den richtigen Gang, den offenen Blick unseres eigenen Lebens im Umkreis der Welt (...) Diese Geringen Bändchen der ‚Entwicklungsgeschichte der Kunst‘ sind so klug und voll so großer Form, so voll Ernst und ohne persönliche Prätionen, dass sie gerade in der Bescheiden Form der Sammlung (...) unglaublich viel Klarheit und Anregung geben können».

especial importancia a cualidades como, por ejemplo, la composición, el color, la línea y la textura.

Esta manera de concebirlo permite que obras de arte de diferentes épocas puedan analizarse «objetivamente» tanto desde un punto de vista comparativo como estilístico.

Así, el autor plantea dos teorías que encontramos permanentemente en el imaginario de Mendelsohn. En la primera teoría, Cohn-Wiener explica que el arte no surge de los síntomas externos de los estilos, sino del espíritu que subyace en ellos; la historia de la evolución de los estilos no se basa en una sucesión de formas artísticas externas, sino en el intercambio de las maneras de pensar y de sentir de los distintos pueblos (espiritualidad-esoterismo, expresionismo) como expresión de un estado de ánimo.

En la segunda teoría nos dice que este intercambio no es casual, sino que se basa en una regularidad claramente identificable que se distribuye en tres niveles de estilo.

1. *Nivel de estilo constructivo*. La base la constituye la arquitectura, que en esta época reina sobre todas las demás artes. Todas las formas están claramente marcadas, nunca son un puro ornamento, sino que sirven como expresión del objetivo y de las fuerzas internas que actúan en cada una de sus partes. Del mismo modo que en la artesanía y la confección textil el primer requisito es la expresión del objetivo y la claridad de la forma, la escultura y la pintura están por encima de todo vinculadas a la arquitectura y, por consiguiente, su carácter es grandioso, simple y monumental. Este estilo claro y riguroso se desarrolla de forma libre y paulatina y significa en su apogeo el punto culminante de la creación artística, los tiempos de Fidias y Miguel Ángel.

2. *Nivel de estilo decorativo*. La definición y la flexibilización continúan y conducen al segundo nivel, el del estilo decorativo. Las formas en la arquitectura ya no persiguen la expresión de la función interna y se centran, en cambio, en resultar meramente pintorescas. Mediante la ampliación de los espacios y la multiplicación de las subdivisiones de las obras de los arquitectos, se crean ambientes cargados de énfasis; las obras de los escultores y pintores deben despertar el dinamismo y la expresión apasionada de lo poderoso, de lo grandioso. Llega la hora del estilo griego más tardío, del romano, del

gótico maduro, del barroco. También en la vestimenta se exagera la naturaleza y durante esta época el corsé se convierte en un requisito indispensable de la indumentaria femenina.

3. *Nivel de estilo ornamental.* Finalmente la resolución avanza hacia un estilo romano tardío, hacia el gótico tardío, hacia el rococó. El objetivo en la arquitectura ya no tiene influencia sobre la determinación de las formas, que pierden claridad y solo tienen sentido desde el punto de vista ornamental, por lo que el afán principal de los artistas consiste en crear una riqueza externa: el nivel del estilo ornamental.

Y es así como Cohn-Wiener lo resume: «Hasta el final del siglo XVIII, este desarrollo transcurrió de forma regular en la misma proporción que el estilo se había construido hasta su maduración y resolución hacia lo decorativo, que llegó con la exageración al estilo ornamental. Sin embargo, a continuación se llegó a un punto de estancamiento y en el siglo diecinueve no fue posible generar un estilo propio (...) Fue durante las últimas décadas del siglo XIX cuando surgió un movimiento artístico que, como tal, tuvo un gran significado en tanto que sentimiento independiente de características singulares y como reacción contra el arte ajeno a la naturaleza de épocas pretéritas. Sin embargo, lo más básico es que también este movimiento, el impresionismo, no es más que un último florecimiento del estilo ornamental del siglo XVIII».<sup>89</sup>

El autor finaliza diciendo, respecto de la arquitectura, que este esfuerzo confluye con la claridad constructiva de una técnica nueva: el hormigón armado. Ahí se encuentra la esencia, en el hecho de que la forma es necesaria para la manifestación clara de las fuerzas internas.

---

<sup>89</sup> COHN-WIENER, Ernst: *Op. Cit.*, p.: 83

## WILHELM WORRINGER

Conocido como el discípulo más brillante del teórico de la Einfühlung Theodor Lipps, nietzscheano según Neumeyer, Wilhelm Worringer publica, en 1908, su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung*<sup>90</sup> [Abstracción y naturaleza] donde también alude a los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco, que le sirven como base de su concepto de «psicología del estilo».<sup>91</sup>

Básicamente Worringer rompe aquí con la teoría artística del naturalismo, que se explica a través de la imitación de la naturaleza —o más bien de la empatía en la misma—, diciendo inicialmente:

*Nuestras investigaciones parten del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más honda ser, sin nexos con ella, si es que por «naturaleza» se entiende la superficie visible de las cosas.*<sup>92</sup>

Partiendo de ese «organismo autónomo», Worringer llega a la idea que el inicio del arte humano se encuentra en la abstracción, refiriéndose a los egipcios y a los ornamentos abstractos en todas las culturas hasta los griegos clásicos,<sup>93</sup> que crean sus objetos de arte en una contraposición o cierta autonomía a las formas naturales. Como las formas inorgánicas, las líneas, las formas cristalinas

---

<sup>90</sup> WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. Pieper. München, 1907. Versión en castellano: *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

<sup>91</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, pág. 295.

<sup>92</sup> WORRINGER, Wilhelm: *Op. Cit.*, p. 17 de la edición consultada.

<sup>93</sup> *Íbidem*, p. 135.

o puramente geométricas —organizadas a su propio ritmo—<sup>94</sup> no se definen a partir de la empatía con la naturaleza sino, por lo contrario, por su transcendencia de ella, transcendencia a la que llega el artista por su voluntad artística.<sup>95</sup> En referencia a la teoría de Riegl, Worringer explica que es solamente la voluntad la que domina toda la producción artística.

Cuando Mendelsohn descubre la obra de Worringer en la primavera de 1914, está trabajando en una escenografía de una pantomima de la obra *Doge und Dogaresse* de E.T.A. Hoffmann, producida por Max Reinhardt en el Künstlertheater [Teatro de artistas] de Múnich.<sup>96</sup> Por esta razón se va a principios de marzo a Venecia y, luego, a finales del mismo mes, a Berlín para encontrarse con Reinhardt. Precisamente entonces, en los largos viajes en tren, empieza a estudiar los escritos de Wilhelm Worringer. En Venecia visita el duomo de San Marcos, donde queda fascinado por su interior; así explica la impresión que le causa, en palabras que podrían ser del mismo Worringer:

*Es lo mejor que conozco en Italia (. . .) quizás es el organismo fantástico, unido a la claridad estructural de Oriente y a su riqueza noble, lo que me toca tanto.*<sup>97</sup>

Unos días después, el 14 de marzo, mientras trabaja sobre el diseño del escenario de la Pantomima, escribe a Luise una larga explicación sobre la relación entre esta voluntad artística y el material de construcción y su influencia en la forma:

*Como el material de construcción demanda la forma y aprovecha al máximo su poder técnico para mostrarla a la luz, la voluntad de forma del*

---

<sup>94</sup> *Ibidem.* p. 93.

<sup>95</sup> *Ibidem.* p. 136.

<sup>96</sup> El estreno de la obra tuvo lugar el 9 de mayo. Véase MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 03.04. 1914.*

<sup>97</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.03.1914*: «... S. Marco im Inneren ist das Schönste, was ich in Italien kenne. Mag sein, daß der phantastische Schwung in Verbindung mit struktureller Klarheit des Orients und vornehmer Pracht so groß auf mich wirkt».



*artista, consciente o intuitiva, está en elegir el material que le permite expresarse mejor*<sup>98</sup>

Esta hegemonía de la forma artística sobre la materia, que ya ha anunciado anteriormente Heinrich Wölfflin, también se encuentra en Worringer: «Pero lo que sostengo es que la técnica no crea jamás un estilo sino que donde se trata de arte, lo primario es, siempre, un determinado sentimiento de forma».<sup>99</sup>

En las «aparentes» posibilidades infinitas del nuevo material de construcción, el hormigón armado, Mendelsohn ve ahora la oportunidad de llegar a nuevas formas expresando un estilo nuevo. Y lo hace siguiendo el camino de la versión científica de Worringer, que hace referencia a la teoría de Riegl, ya que explica que no es el uso, ni el material ni la técnica lo que da la forma, sino la voluntad artística que modifica o más bien expresa esos factores por su forma: «Lo decisivo es, por consiguiente, aquello que Riegl llama “la voluntad artística absoluta”; y la función de aquellos tres factores - propósito utilitario, materia prima y técnica - es sólo la de modificar aquella voluntad».<sup>100</sup>

Mendelsohn, que está imbuido de la voluntad artística, en la búsqueda de un camino propio, concluye:

*En la forma y en la estructura, el cambio viene de camino. En este momento nos encontramos en medio de la transición y en medio del fragor del trayecto, tanto si los profesores funcionarios continúan exprimiendo «las cosas del estilo» como si no lo hacen. El acero, junto al hormigón -*

---

<sup>98</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.03.1914*, pág. 1: «... Wie der Baustoff die Form verlangt, die seine technische Potenz voll ausnutzt, damit die latenten Formmöglichkeiten ans Licht bringt, so wird ein bestimmter, bewußt schaffender oder intuitiv sicherer Formwille sich den Baustoff wählen, durch den dieser Wille bestmöglich zur Tat wird».

<sup>99</sup> WORRINGER, Wilhelm: *Op. Cit.*, p.: 24, nota 5. de la edición consultada

<sup>100</sup> *Íbidem*, p. 24.

*hormigón armado - es el material de construcción para nuestra nueva voluntad constructiva. El nuevo estilo.*<sup>101</sup>

En este contexto se refleja también su propio trabajo y, de manera autocrítica, añade:

*Lo que es generoso con lo que yo hice es la nueva voluntad, pero todavía no lo he completado, no es la obra, no es el estilo. Todavía son superficies y paredes interiores y no son revelaciones (Gesichte) de una estructura y de una necesidad tectónica.*<sup>102</sup>

Luego, en la carta del 18 de abril de 1914, Mendelsohn recomienda a Luise estudiar el otro Libro de Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik*<sup>103</sup> [La esencia del estilo gótico]. De él hace la siguiente valoración:

*Debo avisar a usted [Luise] a estudiar la esencia del estilo gótico por completo. Es porque en cada párrafo tanto en ella, simplemente tan moderno, que con el conocimiento de la esencia del estilo gótico [Libro de Worringer: Formprobleme der Gotik] se entiende el desarrollo de todo el arte.*<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 14.03.1914: «... Diese Form- und Strukturänderung bereitet sich vor, wir erleben augenblicklich den Übergang und sein Erwecken, gleichgültig, ob die staatlich genehmigten und Professoren "Stilkunde" treiben und langsam ihr letztes Tröpfchen zählen Marks hervorholen. - Das Eisen in Verbindung mit Beton (Kies - Zement - Wasser) - der Eisenbeton ist der Baustoff unseres neuen Formwillens, des neuen Stils».

<sup>102</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 14.03.1914: «... Was großzügig daran ist, ist der neue Wille, vieles von dem, was ich ausführte. Nur noch nicht vollendet, noch nicht das Werk, noch nicht Stil. Noch sind es Flächen von Innenwänden und nicht Gesichter der Struktur und der tektonischen Notwendigkeit».

<sup>103</sup> WORRINGER, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*. Pieper. München, 1911. Versión en castellano: *La esencia del estilo gótico*. Traducción de Manuel García Morente. *Revista de Occidente*. Buenos Aires, 1947.

<sup>104</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 18.04.1914: «... Ich muß Ihnen doch raten, die Formprobleme ganz zu studieren. Es steht da in jedem Absatz so viel drin, so einfach Neuartiges, daß Ihnen mit der Erkenntnis

En este libro publicado en 1911, Worringer ofrece una versión detallada de su percepción del arte del norte de Europa. El autor basa el contenido de este volumen en su teoría de la abstracción y de la naturaleza, aportando además la noción de que la arquitectura gótica está condicionada por la idea de la abstracción y la voluntad artística, liberándose de conceptos tectónicos y materiales que quedan subyugados a la idea del espacio.

*El gótico no es pura tectónica como el helénico. (...) El espacio deja de ser un mero accidente de un proceso puramente tectónico para pasar a ser la prioridad, el punto de partida de la concepción arquitectónica.*<sup>105</sup>

Para entender la fuerte influencia de Worringer sobre el pensamiento de Mendelsohn, volvamos una vez más a Neumeyer:

*Para alguien que quisiera prescindir de la imagen de soporte y peso, romper con los principios tectónicos clásicos, alguien que tenía como un nuevo ideal una marcha musical de masas estáticas, las palabras de Worringer debían llegar como una revelación. En la versión arquitectónica de Mendelsohn de El Nacimiento de la Tragedia, la música de las masas en movimiento era contrarrestada por el espíritu de la gravedad. La viva preocupación por la estructura, una vez construida, daba, en la movilidad de la vida moderna, una legitimación funcional a la estética del*

---

*des gotischen Formproblems die Entwicklung der ganzen Kunst und die treibenden Elemente unseres heutigen, so frohen Kampfes aufgehen werden.»*

<sup>105</sup> WORRINGER, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*. Pieper. München, 1911. pág. 104. Versión en castellano: *La esencia del estilo gótico*. Traducción de Manuel García Morente. Revista de Occidente. Buenos Aires, 1947.

*dinamismo. Worringer proporcionaba el coraje para llevar a cabo la idea hacia una conclusión.*<sup>106</sup>

Después del trabajo para el Künstlertheater, que acaba a mediados de mayo, Mendelsohn hace un viaje a los Alpes de Baviera (uno de los hábitos de Mendelsohn son sus estancias, solo, en la naturaleza, especialmente en las montañas, costumbre que nos muestra otra conexión con el pensamiento nietzscheano, tal y como lo conocemos de *Zaratustra*).

A principios de junio, de vuelta a Múnich, envía a Luise unos bocetos confirmando su voluntad artística dirigida hacia la arquitectura: «Sólo ahora empiezo a saber qué y cuál es mi trabajo»<sup>107</sup>

Durante ese verano Mendelsohn sigue estudiando los dos libros de Worringer en varias ocasiones.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> NEUMEYER, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, Op. Cit., pág. 296/297

<sup>107</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 11.06.1914*: «... Jetzt erst beginne ich zu wissen, was ich soll und was mein Beruf bedeutet»..

<sup>108</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 16.08.1914* «... Bekenntnisse, die von Augenblick des Künstlerischen Erwachens in mir waren, die nach Worten und Formen suchten, um greifbar zu werden, sind hier niedergeschrieben mit der Ruhe und Bestimmtheit, die nur grundlegender Wahrheit folgen. Das Hochgefühl, den Schlüssel für meinen Willen gefunden zu haben, erkennen zu können, weshalb das so kommen muß, mindert sich nicht durch den Vorwurf, nicht selbst dazu gelangt zu sein, denn immer wird der Künstler seine Energie und Intuition auf die Gestaltung der Form richten. Während der Forscher beides auf ihren Lebenslauf verwenden muß, d.h. auf die Erkenntnis ihrer Herkunft, ihrer Wirkung und ihres Ausgangs. Wechselseitig muß der Erfolg beider zur Stufe werden, die in Entwicklung hinan steigt. Zum Beweis mehr der Grundlagen, von denen der Weg ausging. So kann ich dem Forscher meine Übereinstimmung mit seinen Erkenntnissen nur durch die Form geben, die ich schaffe.- Ich schicke Ihnen hier Luise meinen Worringer, geben sie mir den Ihren».

## SOBRE ALGUNOS ARTISTAS

En otoño de 1914, Erich Mendelsohn empieza un intercambio epistolar con Hermann Obrist (1862-1927), escultor de Múnich y uno de los fundadores del movimiento Jugendstil. De esta relación no tenemos, de momento, otros datos que los que nos proporcionan algunas noticias aisladas en las cartas a Luise.<sup>109</sup> Por ellas sabemos que a principios de noviembre, el día 4, Mendelsohn recibe a Obrist en su despacho, y luego es él quien lo visita en su taller de Múnich.<sup>110</sup>

Más tarde, en una carta del 23 de diciembre, Mendelsohn dice a Luise que escribirá a Obrist mostrándole «su propia productividad artística y la especial naturaleza de su trabajo».<sup>111</sup> Mendelsohn habla pues de envíos de material, y en la misma carta explica que en este periodo se está dedicando al dibujo.

Si consultamos el libro de Arnold Whittick<sup>112</sup> sobre Mendelsohn, vemos que en el último dibujo de la segunda serie del 1914, *Ausstellungshalle in Eisenbeton* [Sala de exposiciones en hormigón armado] (imagen II.08) hay un fuerte cambio hacia una expresión más dinámica, más clara, más fuerte, más plástica, hecha con hormigón, menos decorativa o incluso absolutamente limpia de decoración.

No conocemos la respuesta de Obrist, ni sabemos si el encuentro con el escultor llega a tener alguna influencia en este cambio (aunque sabemos que la hay), pero por los comentarios de

---

<sup>109</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 03.11.1914*: «... Morgen Abend ist Hermann Obrist, der Freund Van de Velde's, Olbrich's und Peter Behrens's bei mir».

<sup>110</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.11.1914*

<sup>111</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 23.12.1914*: «... über die Bedingungen der Produktivität, ihre besondere Erscheinung bei mir»-

<sup>112</sup> WHITTICK, Arnold: *Eric Mendelsohn*. Faber & Faber. London, 1940.

Mendelsohn a su esposa sabemos que no es de su agrado:

*Toda obra artística finalmente ha de tener un solo objetivo: la unión absoluta entre Kunstform y Zweckform. Eso significa estilo. La necesidad de la separación es la evidencia del período de transición, en la que nos encontramos. Pero no es posible que él me entienda.*<sup>113</sup>

La distancia resulta, pues, mayor de lo esperada, pero el aprecio de Mendelsohn por la obra de Obrist sigue teniendo un papel notable y parece que sigue considerando al escultor un maestro. Después, ya entrado 1915, Mendelsohn le presenta aún otros dibujos con las mismas características de los anteriores. Como vemos en los 3 bocetos de 3 versiones de naves para una estación de ferrocarril, *Bahnhofsgebäude* [Estación de ferrocarril], (imagen II.09 a II.11), que son parecidos al último dibujo de la serie de 1914 mencionada antes - segunda serie del 1914, *Ausstellungshalle in Eisenbeton* - [Sala de exposiciones en hormigón armado] (imagen II.08)

Del encuentro entre Mendelsohn y Hans Thoma y de su importancia ya hemos hablado en el capítulo anterior. Mendelsohn en cierto modo se siente conectado a los artistas de la Secesión de Múnich: habla en unas de sus primeras cartas de una pronta visita a Franz von Stuck<sup>114</sup> que no sabemos si se llega a realizar. También dice que va a acudir al funeral del pintor Fritz von Uhde, a quien ve como «uno de los grandes artistas de su tiempo»,<sup>115</sup> tal como explica la carta escrita a Luise el mismo día de su asistencia.

En la misma carta ya citada donde habla de Adolf Hildebrand, Mendelsohn se refiere también a

---

<sup>113</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 04.04.1915*: «... Alle künstlerische Arbeit hat schließlich nur das Ziel, Zweckform und Kunstform zu absoluter Vereinigung zu bringen. Das heißt Stil. Die Notwendigkeit dieser Trennung ist nur Beweis für die Übergangszeit, in der wir uns befinden. (. . .) aber es ist kaum möglich, daß er mich ganz versteht».

<sup>114</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.12.1910*.

<sup>115</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.02.1911*: «... ein großer Mann, ein Künstler seinem letzten Weg begleitet wurde. Ehrt ein Volk so seine besten Toten».

Vassily Kandinsky , cuya obra llega a compararse por su valor artístico (*absoluter Kunstgehalt*) con la producción artística griega. Hay también una curiosa relación de carácter personal, aunque no directa, entre Mendelsohn y la pintura y los maestros expresionistas. Así el pintor Max Pechstein, miembro del grupo de Dresde Die Brücke, conoce a Luise en junio de 1913, y el marzo del año siguiente, realiza cinco retratos de la violoncelista, de los cuales uno lo conserva la propia Luise.

## VISITAS ARQUITECTÓNICAS

### Viaje a Breslau

A finales del verano de 1913, durante el viaje de vuelta de Allenstein donde suele pasar las vacaciones, Mendelsohn visita las ciudades de Breslau y Leipzig.

En Breslau se ha inaugurado el 20 de mayo (y permanecerá abierta hasta el 26 de octubre) la *Jahrhundertausstellung* [Exposición del Siglo], que conmemora la guerra de liberación prusiana contra Napoleón I en 1813. Las autoridades municipales de Breslau eligen esa fecha de aniversario nacional por cuestiones políticas y económicas: se espera el apoyo financiero de la familia imperial para los edificios destinados a la conmemoración del centenario y está previsto que, posteriormente, sirvan como pabellones de exposición del recinto ferial.

La pieza central de esas instalaciones es la sala de actos, la *Jahrhunderthalle* [Centro del Centenario] construcción de hormigón armado proyectada por el arquitecto y urbanista municipal Max Berg, construida entre 1911 y 1913. El edificio presenta una cúpula con una luz de 65 metros de diámetro, algo que en el momento de su finalización la convierte en la mayor de ese tipo.<sup>116</sup> El conjunto de los edificios de la exposición, cuya disposición general es obra del arquitecto Hans Pölzig, incluye, entre otros, un pabellón proyectado por el mismo Pölzig, con cuatro cúpulas, la cual Mendelsohn tiene la ocasión de visitar el 20 de agosto de 1913. En una breve carta a Luise, el

---

<sup>116</sup> La estructura de soporte la desarrolló el ingeniero Günther Trauer, mientras que el encargado de verificarla fue el ingeniero municipal de Breslau Heinrich Müller. La construcción de la cúpula la ejecutó la empresa Dyckerhoff & Widmann AG.



arquitecto escribe:

*... este salón está maravillosamente proyectado y resulta impresionante lo mires por donde lo mires (...) Es un reflejo de nuestro tiempo; libre de artilugios decorativos y ornamentales, es un testimonio de nuestra voluntad y de nuestro valor cultural: vamos por buen camino, el que nos conducirá a crear un nuevo arte y una nueva cultura.*

*Es el momento de liberar nuestras almas para elevar nuestros pensamientos, de dejar que nuestra mano actúe a ciegas, impulsada por el entusiasmo; es el momento de tomar aire y aplicar todas nuestras fuerzas. Ya conocemos el camino, ¿cómo podríamos no querer perseguir nuestro objetivo?*<sup>117</sup>



13. Postal histórica del Pabellón del Centenario de Breslau de Max Berg. A la derecha los edificios de Hans Pölzig.

<sup>117</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.08.1913*: «... diese Halle ist wundervoll gedacht und hat alle Eigenschaften, zu überwältigen (...) Hier das Bild unserer Zeit, so erfasst im Wollen und im Kulturwert, das dies Halle – frei von aller dekorativen und ornamentalen Spielerei – Zeugnis gibt: wir sind auf dem Weg, dem Rechten, der zum Ziel führen muß, neue Kunst, neue Kultur zu werden. Nun muß die Seele frei werden zu hohen Gedanken, muss die begeisterte Hand ihr blindlings folgen, nun dürfen wir aufatmen und alle Kraft nur ihm zuführen. Wir kennen den Weg, wie sollten wir nicht zum Ziel wollen».

## Viaje a Leipzig

Desde Breslau, Mendelsohn prosigue su viaje en dirección a Múnich pasando por Leipzig, desviándose a 450 kilómetros de distancia. Allí visita la *Internationale Bauausstellung* [Exposición Internacional de Arquitectura]<sup>118</sup> el día 23 de agosto. La industria de la construcción, las instituciones científicas y los gremios y las agrupaciones profesionales llenan un gran número de pabellones, si bien también los hay dedicados a las iniciativas de las administraciones locales y federales.

Un aspecto especial es la competencia demostrada en el ámbito de las construcciones de acero y de hormigón armado. En el primer caso destaca el pabellón de las industrias del acero, también conocido como el *Palast des Stahlwerkverbands* [Palacio de la Asociación de Acero], un edificio de cuatro pisos y planta octogonal proyectado por el arquitecto Bruno Taut y el ingeniero Franz Hoffmann, especie de pirámide de treinta metros de altura construida con perfiles metálicos coronada por una cúpula esférica de hierro galvanizado de nueve metros de diámetro.



14. Postal histórica, vista a la *Eisenbetonhalle* [Pabellón de hormigón armado] por Wilhelm Kreis dentro de la *Internationale Bauausstellung* [Exposición internacional de arquitectura] de Leipzig en 1913.

---

<sup>118</sup> La *Internationale Bauausstellung* se inauguró el 3 de mayo de 1913 y la ceremonia fue presidida por el rey de Sajonia Federico Augusto III, que fue conocido por su intención de relacionar la economía con el arte, por lo que subvencionaba la feria él personalmente.

Este edificio compite en protagonismo con la *Eisenbetonhalle* [Pabellón de hormigón armado] proyectado por Wilhelm Kreis, que requirió de 24.000 toneladas de hormigón y 400 toneladas de acero para su construcción. La nave de 120 metros de longitud incluye una cúpula de 28 metros de altura y 30 metros de diámetro.

Sin embargo, el recinto de exposición está dominado por el monumental *Völkerschlachtdenkmal* [Monumento a la Batalla de las Naciones] que entonces se encontraba todavía en construcción. De 91 metros de altura, construido a base de piezas visibles de pórfido de granito de Beucha, se erigió según los planos del arquitecto berlinés Bruno Schmitz y no se inauguró hasta octubre del mismo año. En la explicación sobre este monumento se celebra especialmente la manera en que ha sido abordada su técnica de construcción (transporte de materiales a través de medios mecánicos, encofrados especiales, calidad del mármol utilizado, bajo número de obreros empleados, etc.) destacando especialmente el uso del hormigón como material moderno, que lo convierte en una de las obras más grandes de Alemania y, al mismo tiempo, sirve para alabar la economía del nuevo material. No obstante, el revestimiento historicista del edificio contrasta enormemente con su marcado espíritu moderno, tanto desde el punto de vista del proyecto como de la ejecución de la obra.

Mendelsohn describe a Luise las impresiones que tiene al respecto en una breve carta de fecha 20 de agosto de 1913:

*Aún queda mucho por hacer, especialmente en los casos en los que el espíritu todopoderoso de la historia todavía mantiene atadas las manos de los artistas. Pero ya se han dado logros y resultan tan convincentes como cualquier revelación, completamente nuevos e igualmente inmensos. Quien decida dedicarse a esa nueva y maravillosa obra debe dejar de lado el precepto del espíritu de los logros históricos. Cualquier forma que derive de ello debe interpretarse como imposible y desconocida.*

*Incluso una idea de la forma destruye ese espíritu. Para los que se dedican a crear no puede haber nada lo suficientemente elevado, nada lo suficientemente libre como para que no pueda servirles. Solo a partir de la mano apasionada del genio clarividente pueden surgir simultáneamente la libertad y las ideas. Tiene que ser algo en lo que miles de manos se esfuercen en trabajar y seguir con atención en todo momento, con la modestia y la fuerza de quien cumple su deber de buen grado. Me siento lleno de fuerzas para recorrer mi camino, un gran y bello camino nuevo.*<sup>119</sup>



15. Postal histórica, vista al *Palast des Stahlwerkverbands* [Palacio de la Asociación de acero] por Bruno Taut y Franz Hoffmann, dentro de la Internationale Bauausstellung [Exposición internacional de arquitectura] de Leipzig en 1913.

<sup>119</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.08.1913*. «... Vieles erst will zur Tat, besonders dort, wo der allmächtige Geist der Historie dem Künstler die Hände noch bindet – manches schon Tat, überzeugend wie jede Offenbarung, ganz neu und gleich ganz groß. Wer mitarbeitet an dem neuen wundervollen Werk, dem Darf nur die Seele historische Errungenschaften beiseite stellen. Jede Form aus ihr muss schon als nichtkönnen und nichtwissen gedeutet werden. Selbst eine Ahnung der Form tötet den Geist. Wer neu schaffen, dem muss nichts hoch genug sein, nichts frei genug, was ihm nicht dient. Nur aus der begeisterten Hand des hellsehenden Genies kommt Freiheit und Idee zugleich. Hier wo tausend Hände sich mühen, schlicht und stark wie ein Gebet die frohe Pflicht, jeden Augenblick mitzudenke, mitzuarbeiten. Ich fühle die Kraft stark in mir, meinen Weg zu gehen, eine Neuen – schön und groß soll er werden».

Junto con la carta Mendelsohn añade para Luise dos postales:

*Dos imágenes: el pabellón de hormigón, que me recuerda ligeramente a los panteones romanos. ¡Una forma antigua con un material nuevo! Resulta ofensivo...*

*El monumento al acero de Taut, en cambio, es tan nuevo y enorme... El material utilizado para su construcción se adecúa técnicamente a la forma y todas las consecuencias derivan de él.*<sup>120</sup>

## Exposición del Werkbund en Colonia

A pesar de que es su deseo ir a la exposición del Werkbund en Colonia, Mendelsohn no puede viajar hasta allí. Lo vemos a través de una carta, donde explica los cambios de sus planes de viaje a la exposición y reunión del Werkbund de 1914:

*Así ayer tuve que posponer mi viaje a la reunión del Werkbund. Aunque quería oír hablar a los líderes modernos: Peter Behrens, Fischer, van de Velde, etc.*<sup>121</sup>

Aunque por problemas de salud no tiene ocasión de visitarla y solo la conoce por medio de las publicaciones, la describe igualmente de modo crítico en septiembre de 1914, cuando la exposición ya ha cerrado a principios de mes a causa de la guerra mundial.

---

<sup>120</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.08.1913* «... Zwei Bilder: die Betonhalle von [Wilhelm] Kreis, schwächliche Remineszens an römische Pantheon Gedanken. Alte Form in neuem Stoff! Das verletzt bereits – Das Monument des Eisens von Taut ganz neu und gleich ganz groß – dem Stoff adäquate Form die technisch ihn erfasst und alle Konsequenz aus ihm zieht».

<sup>121</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.07.1914*: «... So musste ich meine Reise nach Köln zur Werkbundtagung gestern aufschieben. Ich wollte gern die führenden Heutigen – Peter Behrens, Fischer, Van de Velde usw. – sprechen hören».

*... acabo de leer en un café una crítica de la exposición del Werkbund. Lo que me parece más importante son los edificios que aparecen destacados en las imágenes. Peter Behrens se equivoca por completo. Ese paso atrás después de su Nave de Turbinas indica que cada una de sus obras tiene un cierto carácter fortuito, que tal vez surjan únicamente gracias al genio constructivo de uno de sus ingenieros. El único que parece buscar la forma es van de Velde con su teatro. Aplica el hormigón al estilo modernista sin perder la solidez conceptual y la expresión formal. Gropius, con su fábrica, busca la novedad, aunque recurre al efecto decorativo de las lesenas. Esas divisiones constructivas se perciben con demasiada claridad y presentan un aspecto desconsolador. De Hoffmann —de Viena, en la Casa de Austria— recuerda la casa de Bruselas, en la que no te gustaría vivir: a pesar de su ímpetu rítmico, está en la línea de los templos griegos, con columnas, donde, según la distribución estructural, debería encontrarse esa nueva estática. A mi maestro, Theodor Fischer, lo rechazo con rotundidad. Un pabellón de hormigón con filigranas decorativas. Una arcada como las del último barroco. Me doy cuenta con serenidad de que un día llegará mi momento, por tanto está bien enfocado a ello.*<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 11.09.1914*: «... ich lese eben im Cafe einen kritischen Bericht über die Werkbund-Ausstellung. Das wichtigste für mich, es sind die bedeutendsten Gebäude im Bild. Peter Behrens versagt gänzlich. Dieser Rückschritt nach seinem Turbinenhaus zeugt fasst von Zufälligkeit jenes Entstehens, vielleicht nur geboren aus dem konstruktiven Genie eines seiner Ingenieure. Formsuchend ist nur Van de Velde mit seinem Theater. Beton im Jugendstil – und doch stark in Gedanken und Ausdruck der Form. Gropius mit seiner Fabrik sucht schon das Neue, ohne ganz im dekorativen Zierklee seiner Lisenen durchzudenken. Der tektonisch empfindende fühlt diese Bauglieder und ist untröstlich über den Schein ihrer selbst. Hoffmann – Wien, im österreichischen Haus – ich erinnere an das Haus des Brüssellers, in dem Sie so gar nicht wohnen wollten – bleibt trotz des rhythmischen Schwungs im Bann des griechischen Tempels,

Como vemos, Mendelsohn mantiene una posición crítica respecto a la exposición y solamente en la obra de reforma del teatro de Henry van de Velde vislumbra el inicio de un nuevo estilo, y lo hace por varias razones. Primero porque le interesa el Jugendstil fundamentado, que es lo que van de Velde practica; segundo porque también le interesa, y mucho, el hormigón, más todavía si es usado con formas creativas y extrañas; tercero porque a estas alturas ya se ha celebrado la reunión anual del Werkbund en Colonia (del 2 al 6 de junio), un encuentro tormentoso que ha dividido a los artistas y arquitectos en partidarios de los jóvenes, capitaneados por van de Velde, y los viejos (entre ellos Behrens), capitaneados por Muthesius. Sin duda Mendelsohn se alinea con los primeros.

Sin profundizar habla también de Behrens, cuyo edificio en la Exposición le parece una equivocación, probablemente por su carácter historicista. Sin embargo, seis meses antes,<sup>123</sup> en su relación epistolar con Luise, otra obra de Behrens ha sido protagonista de importantes alabanzas: se trata de la Fábrica de Turbinas AEG, construida en Berlín en 1909, obra de la cual Mendelsohn se ve obligado a explicar que el edificio de la exposición está muy lejos. Por otra parte, podemos intuir en sus palabras una no muy velada insinuación, puesto que ya es de dominio público el litigio sobre la autoría del proyecto entre el propio Behrens y el ingeniero Bernhard,<sup>124</sup> que se considera el verdadero autor de

---

*schaftt Säulen wo er dem neuen statischen Empfinden gemäß struktive Glieder finden sollte. Mein Lehrer - Theodor Fischer – versagt vollständig. Betonhalle mit dekorativen Mätzchen. Säulengang im Sinne ausgehenden Barocks. – Ich empfinde so ruhig, dass meine Zeit kommen muss, dass Alles auf diese Erfüllung gerichtet sein muß».* Véase también: BEYER, Oskar: Erich Mendelsohn *Briefe eines Architekten*. Prestel. Múnich, 1961. pág. 30.

<sup>123</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise* de 14.03.1914

<sup>124</sup> Karl Bernhard, prestigioso ingeniero autor de distintos puentes y estructuras sobre todo industriales como la de AEG, tenía su despacho como profesional liberal desde 1898. Hasta 1930 enseñó construcciones de hierro, construcción de edificios y construcción de puentes como profesor privado en la Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg, donde Mendelsohn estudió arquitectura desde 1908 a 1910. Sabemos que desapareció en 1937 y que era judío.

la obra.<sup>125</sup>

Con respecto a Gropius, aun sin tener razones para afirmarlo con seguridad, parece que Mendelsohn no aprecia mucho su trabajo, quizás por su funcionalismo o por su falta de compromiso con la forma, así como tampoco aprecia la arquitectura de la Casa de Austria en la Exposición, proyecto de Joseph Hoffmann. En una carta medio año antes —la misma carta en la que hablaba de Behrens— Mendelsohn responde a un comentario negativo de Luise sobre la Casa Stoclet de Bruselas: explica que, contrariamente a la fábrica de Turbinas, la casa de Hoffmann no le puede gustar porque parece un mueble, está hecha con espíritu artesanal y es demasiado decorativa, razonamiento que se basa en la consideración entre forma y material de Mendelsohn.<sup>126</sup>

*... el Palacio Stoclet de Bruselas parece una pieza de mobiliario.*

Es extraño que no hable del Palacio de Cristal de Bruno Taut, sobre todo porque hace poco ha visto y alabado el monumento al acero de Leipzig, y tampoco lo hace cuando mentará en la conferencia posterior de la AFK donde habla de Bruno Taut, pero sin mencionar el Palacio de Cristal. No extraña en cambio que no hable de Theodor Fischer, probablemente descartado porque su obra en Colonia es historicista, con fachada simétrica y cúpula central.

---

<sup>125</sup> BERNHARD, Karl: «Die neue Halle der Turbinenfabrik der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin» en: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 30 (1910), S. 25-28; BERNHARD, Karl: «Die neue Halle für die Turbinenfabrik der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin» en *Zeitschrift des Vereines Deutscher Ingenieure* 55 (1911), S. 1625-1631, 1673-1682; veasé también el artículo de DICLELLI, Cengiz: «Der Bauingenieur Karl Bernhard» en *Bautechnik*, April 2010, n. 4 v. 87. pág. 220-228.

<sup>126</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.03.1914*



### 3. GESICHTE [REVELACIONES]

Hemos hablado hasta ahora de las fuentes formativas de Erich Mendelsohn, de su futuro profesional y personal, a lo largo de los años de la Escuela de Arquitectura y de su permanencia en Múnich hasta 1914, a punto de empezar su carrera definitiva. Pero el estallido de la Primera Guerra Mundial supone un largo paréntesis de tensión en el que el arquitecto pone a punto su utillaje mental.

Ahora veremos cómo aquellos conocimientos jugaron un papel en su trabajo profesional, sea como escenógrafo, como pintor o como arquitecto, durante los años antes de la gran guerra y también al final de la contienda cuando el arquitecto realizará el encargo más conocido de su carrera: la Torre.

#### Consideraciones sobre los esbozos y dibujos de Mendelsohn

Para hablar de su trabajo es necesario analizar previamente sus dibujos y antes de nada los primeros esbozos, que en el caso de Mendelsohn se producen a veces en función de una obra concreta y a veces únicamente como una obra ficticia. Este análisis no se puede llevar a cabo sin tener en cuenta las dificultades que presenta la sistematización de estos documentos, atendiendo a las contradicciones que existen en la datación de los dibujos entre unas y otras publicaciones o entre unas y otras fechas a lo largo de la vida del arquitecto y aún después de su muerte.

El número aproximado de dibujos y esbozos de los primeros años es de unos cincuenta, producidos desde el año 1913, a partir de su colaboración con los Bailes de Prensa de Múnich y las escenografías para Max Reinhart, hasta 1919, cuando se celebra la exposición de la galería Cassirer.

Aunque Mendelsohn no publica o autoriza ninguna publicación sin fecha, en la práctica resulta

que dibujos idénticos presentan fechas distintas y algo parecido ocurre con los títulos adjudicados con nombres distintos en una u otra publicación. A ello debemos añadir que, a menudo, las traducciones provocan nuevas confusiones porque los títulos de los dibujos, muchas veces inexistentes en el original, no se expresan del mismo modo en una u otra lengua. Y además hay que contar con que algunas reproducciones pueden ser posteriores a su datación de manera meditada; incluso podrían ser muy posteriores.<sup>127</sup>

De hecho una cuestión es cuándo son producidos los dibujos y otra cuándo son publicados, a veces entre una y otra acción hay un tiempo muy largo. Podemos atrevernos a indicar vagamente lo primero y en cambio podemos asegurar lo segundo. Respecto a las publicaciones, la primera vez que Mendelsohn tiene la ocasión de mostrar en público su obra es en 1919, a raíz de su exposición en la galería Cassirer. A partir de aquí están las imágenes que ilustran un artículo de Oskar Beyer en la revista *Feuer* y, en el mismo año 1920, las que se publican en la revista de vanguardia holandesa *Wendingen*, en una edición especial dedicada al arquitecto. Luego vienen las imágenes publicadas en el número doble de revista *Wasmuths Monatsheft für Baukunst*, también dedicado a Mendelsohn en 1924, un material que luego es aprovechado por el arquitecto en 1930. Finalmente, debemos mencionar la monografía *Erich Mendelsohn* de Arnold Whittick en 1940 asesorada directamente por el arquitecto, donde existe un serio intento de sistematizar y seriar el material.

---

<sup>127</sup> Un ejemplo elocuente sería la extrañeza que produce la falta de trabajos datados en 1918 en la propia exposición de Cassirer, cuando vemos cómo después aparecen obras fechadas en aquel año.

## Una propuesta de clasificación

Respecto a cuándo se hicieron los primeros esbozos y dibujos, podemos identificar en general tres etapas: 1. La etapa de Múnich, vinculada como hemos mencionado a las fiestas de la Prensa y al teatro; 2. La etapa posterior, correspondiente a encargos en general de arquitectura; y 3. Finalmente, la etapa de imágenes ficticias que se desarrolla sobre todo durante la estancia del arquitecto en el frente de guerra.

Esta agrupación no puede ser estricta porque naturalmente obedece solo a un intento de sistematización útil a nuestro estudio, pero nos ayuda a observar una evolución en la producción de Mendelsohn y podemos seguirla poniendo en relieve las diferencias en cada uno de los grupos.

Los primeros dibujos del grupo 1 son lineales, de trazo fino a veces discontinuo, por lo cual quizás podríamos hablar de una factura más impresionista. Los títulos en general confirman una funcionalidad concreta, es decir, están pensados para constituir soluciones a diversos problemas reales: «La pinacoteca» corresponde a una posibilidad de ampliación de unas alas en la galería de arte de Múnich<sup>128</sup>; «Crematorio» viene después de la noticia de un concurso en Dresde que le comunicó Luise;<sup>129</sup> o también composiciones de interior, a menudo con ornamentos, que podrían relacionarse con trabajos de escenografía para el teatro. Aunque sin grandes cambios, se puede percibir una progresiva definición del espacio arquitectónico y una concreción de soluciones constructivas que ya nos llevan al siguiente grupo.

El grupo 2 está constituido mayormente por documentos que van desde finales de 1914, justo cuando Mendelsohn se muda a Berlín, en un contexto de más trabajo profesional, hasta que se va al frente de guerra en la primavera de 1917, si bien el último año, con la guerra ya avanzada y habiendo

---

<sup>128</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.11.1914 y de 10.11.1914*

<sup>129</sup> MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 16.09.1914*

tenido una hija, no hay prácticamente material. En estos documentos la definición del espacio y la concreción constructiva continúan, mostrando una mayor claridad formal y materialidad, con una percepción clara entre las construcciones a base de hierro, hormigón armado o estuco (nótese que el hormigón armado, el nuevo material que Mendelsohn ha visto en varias ocasiones, aparece a menudo en los dibujos): el ornamento ha sido substituido por el detalle y aparece con mucha fuerza el ritmo en el marco de una mayor monumentalidad. Aparte de los dibujos para la Villa Becker, de los cuales hemos hablado y que corresponden a una propuesta concreta del cliente, podemos destacar las propuestas para una estación de trenes, un concurso en Hamburgo<sup>130</sup> y también una serie de dibujos de edificios industriales, entre ellos los de una fábrica de carrocerías de la compañía Franconia en Beierfeld.<sup>131</sup>

Sobre estos últimos dibujos Ludwig Hilberseimer, crítico de arte y contemporáneo colega de Mendelsohn, escribe al final de la década de 1960:

*Erich Mendelsohn fue, efectivamente, uno de los defensores de la ARQUITECTURA DINÁMICA. En 1919 participó en una exposición organizada por Paul Cassirer en Berlín, y sus esbozos de proyecto mostraban su concepción de la arquitectura. Los primeros tenían influencias expresionistas, mientras que los más tardíos estaban claramente influidos por los futuristas italianos, lo que se traducía en un carácter absolutamente dinámico. Si bien sus primeros esbozos de proyecto no tenían ninguna relación con ningún tipo de edificación en especial, los últimos se centraban sobre todo en las construcciones industriales. Los futuristas introdujeron el dinamismo en el arte y, con*

---

<sup>130</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.04.1915*

<sup>131</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1915*

*Sant'Elia, lo hicieron también en la arquitectura. Sant'Elia intentaba renunciar a la monumentalidad en la arquitectura y, mediante la utilización de líneas inclinadas y elípticas, a su carácter estático.*

*Mendelsohn fue muy lejos para conseguir el resultado visual que se había propuesto. En sus esbozos de proyecto para una fábrica de automóviles daba la impresión no solo de que la propia fábrica tenía aspecto de automóvil, sino que además recordaba un automóvil en marcha. Sin duda recordaba los cuadros de los artistas futuristas, como por ejemplo uno de Luigi Russolo de un tren en marcha a toda velocidad. Este hecho no solo está presente en el tipo de paisaje representado de fondo, sino que al mismo tiempo vemos el paisaje como lo verían los pasajeros del tren.<sup>132</sup>*

Es posible que nuestro arquitecto hubiera visitado la exposición de los futuristas en Múnich<sup>133</sup> en 1912. Pero, asumida la influencia futurista, la supuesta evolución del expresionismo al futurismo que teoriza Hilberseimer queda en parte en entredicho, ya que el documento que se utiliza para demostrarlo constituye uno de los primeros de Mendelsohn y, como veremos, todavía faltan algunos pasos importantes que expliquen su concepción arquitectónica.

Efectivamente, desde marzo de 1914, Mendelsohn ha estado buscando intensamente, aunque sin encontrarlo, un lenguaje arquitectónico propio que expresara la estructura del nuevo material, el hormigón armado. Así se lo explica a Luise:

---

<sup>132</sup> HILBERSEIMER, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Florian Kupferberg. Mainz, 1967. pág. 39.

<sup>133</sup> La exposición futurista, itinerante, que se inició el 30 de abril de 1911 en Milán salió al extranjero en 1912, donde permaneció hasta el inicio de la guerra. Las paradas más importantes fueron Múnich, París, Londres (2 veces), Berlín (2 veces), Viena, Bruselas, La Haya, Ámsterdam, Budapest, Róterdam, Karlsruhe, Leipzig, Roma y San Petersburgo. Vid. BOZZOLA, Angelo; TISDALL, Caroline: *Futurism*. Thames & Hudson. Londres, 2000. pág. 58.

*... crear algo nuevo, para dar al nuevo material de construcción la forma que él propio material espera y que solo él puede traer.*<sup>134</sup>

En la misma carta continúa:

*Lo que es generoso con él (se refiere a su propio trabajo, el de Mendelsohn) es la nueva voluntad (...) pero todavía no lo he completado, no es la obra, no es el estilo. Todavía son superficies y paredes interiores y no son revelaciones (Gesichte) de una estructura y de una necesidad tectónica.*<sup>135</sup>

Es durante su movilización para la guerra, en las trincheras del frente ruso y posteriormente en las del frente francés, donde surgen los esbozos de proyecto que hemos definido como tercer grupo. Son los dibujos que más adelante le valdrán para erigirse como un visionario revolucionario y para que algunos críticos de arquitectura, como Nikolaus Pevsner, le incluyan, aunque ya sea después de su muerte, entre las figuras clave de la arquitectura.

---

<sup>134</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.03.1914*.

<sup>135</sup> *Íbidem*.

## CONTEXTO Y NATURALEZA DE LOS «GESICHTE»

Mendelsohn se refiere a esas visiones como «Gesichte» [Revelaciones], la palabra utilizada en la Biblia para denominar las inspiraciones divinas, es decir, actos de los que se servía Dios para dar a conocer su voluntad (una imagen espiritual de lo que es de procedencia divina, que se percibe de forma súbita e inmediata). Asimismo, se ve como profeta de una nueva arquitectura, animado e imbuido de su propia misión, tal como se explica en la teoría de Martin Buber, sobre el papel clave de los artistas en el judaísmo.

Estas «Gesichte» [Revelaciones] de un joven arquitecto muestran las posibilidades aparentemente ilimitadas que podía ofrecer la síntesis de dos nuevos materiales: el hormigón y el acero. Partiendo de las cualidades elásticas y plásticas de los mismos, Mendelsohn intenta articular un lenguaje arquitectónico completamente nuevo y revolucionario. Para desarrollarlo se sirve también de las teorías artísticas de Ernst Cohn-Wiener, a quien escribe unas cartas<sup>136</sup> desde el frente.

El hecho de que, como soldado en el frente, relegado a los refugios subterráneos y trincheras, se encuentre en una situación extrema, tanto desde el punto de vista físico como psicológico, también explica la radicalidad de sus esbozos: Mendelsohn siente la necesidad de plasmarlos sobre el papel para trasladarse a otra esfera, y lo hace con la ayuda de la música de Bach, que tan puramente espiritual le parece y le permite escapar de la realidad que le rodea.

Como si fuera ajena a él, describe la cruda realidad del frente:

*La vida ahí fuera es puro reflejo. Por la tarde, una hora sobre la hierba, luego a cavar tumbas —dos hombres esta noche— el cementerio está muy cerca del*

---

<sup>136</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.06.1917*, con una copia de una carta a Dr. Cohn-Wiener (sf).

*cuartel (...) Este es el programa de una mascarada de muerte.*<sup>137</sup>

La «vida» la encuentra en las *Gesichte*, en las visiones arquitectónicas:

*... la revelación de mi misión no es una cabeza de Jano, es clara y sin maquillaje.*

*Rasga para construir, define problemas para resolver. La solución es igualmente*

*clara: persona humana y forma.*<sup>138</sup>

Las cartas escritas a diario desde el frente nos dan una idea de la situación.

*... enfrascado entre papeles. Vienen a buscarme ya a las seis de la mañana, apenas*

*tendré trabajo durante la semana y ya me lo he organizado. Igual que a Bach y que*

*a Cohn-Wiener, las cosas esculturales que suponen revelaciones me parecen más*

*cercanas a la tierra, aunque también más cerradas. Las revelaciones me acosan*

*hoy mucho más que de costumbre, aunque solo retengo unos fragmentos.*<sup>139</sup>

Las «revelaciones» pasan a formar parte de su rutina como soldado:

*Estos días no hago otra cosa que tener revelaciones.*<sup>140</sup>

Mendelsohn, desde su posición en el frente cerca de la ciudad lituana de Ilipau escribe estas palabras sobre la *Gesichte* el 17 de junio de 1917:

---

<sup>137</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.05.1917*: «... Das äußere Leben ist nur Reflex. Nachmittag eine Stunde im Gras, dann Begräbnis – zwei Mann von heute Nacht -, der Friedhof ist nahe bei unserem Quartier, (...) Programm einer sterbenden Maskerade».

<sup>138</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.06.1917*: «... Das Gesicht meiner Arbeit ist kein Januskopf, eindeutig und ohne Schminke. Es reißt ein, um aufzubauen, es stellt Problem, um es zu lösen. Die Lösung ist gleich eindeutig: Mensch und Form».

<sup>139</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.06.1917*: «... ganz hinter Blättern. Die finden mich schon 6 Uhr früh, ich gehe die ganze Woche kaum mit zur Arbeit, die ich nun organisiert habe. Bacheske oder, nach Cohn-Wiener, statuarische Dinge, die geformte Gesichte sind, erdnäher sind, dafür aber geschlossener. Die Gesichte überfielen mich heute wie selten, nur Ausschnitte lassen sich halten».

<sup>140</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.06.1917*: «... Ich lebe dieser Tage unter fortwährenden Gesichtern».



*Su trascendencia es tan intensa que a menudo me dejan agotado. Tenerlas es duro, expresarlas completamente es imposible, pero convertirlas en terrenales constituye una obligación. Sin embargo, me someto con gusto a sus leyes, puesto que suponen para mí una vida más real. Todo lo demás me parece accesorio, yermo y desierto en el mejor de los casos.<sup>141</sup>*

En otra carta comenta la fiebre que le provoca ese paroxismo de señales:

*Hoy estoy ya desde muy temprano entre papeles. Las revelaciones aparecen de nuevo tras cada guirnalda luminosa, tras cada glóbulo rojo cuando cierro los ojos. Las masas que se me aparecen vuelven a desaparecer al instante, de manera que resulta prácticamente imposible que mi mano logre capturarlas de forma aproximada sobre el papel. Lamento que la mano y las revelaciones no compartan una conexión mecánica. Pero al parecer es esa resistencia la que me insta a hacer que emerja la forma.<sup>142</sup>*

Mendelsohn le pide a Luise que le envíe lápices y papel, materiales que escasean en el frente.<sup>143</sup>

Las revelaciones, registradas en pequeño formato, muestran masas constructivas insólitas hasta entonces, comparables a las visiones futuristas de Sant'Elia. Las viejas normas de apoyos y cargas,

---

<sup>141</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.06.1917*: «... ihre Transzendenz ist so intensiv, dass sie mich oft mitnimmt. Sie zu halten ist schwer, Sie ganz zu fassen unmöglich, sie irdisch zu machen ist Aufgabe. Aber ich stehe gern unter ihrem Gesetz, weil das mir wahrstes Leben ist. Alles Äußere fällt ab und ist ganz karg und einsam am besten gestellt».

<sup>142</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 01.08.1917*: «... Heute früh schon hinter Blättern. Die Gesichte sind wieder hinter jedem Lichtkranz, jedem Blutkörperchen im geschlossenen Auge. Massen, die reif dastehen, im Augenblick sich ziehen, verschieben, so dass es der Hand fast unmöglich ist, sie annähernd festzuhalten. Ich bedaure, dass Hand und Gesicht nicht im maschinellen Zusammenhang stehen. Aber der Widerstand zwingt scheinbar erst zur Form».

<sup>143</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 22.05.1917*.

levantadas en favor de una arquitectura de cáscara monolítica, moldeada de calidad escultural y una construcción de acero monumental, con una estética puramente mecánica.

Los temas son análogos a los del ya fallecido arquitecto futurista italiano: fábricas de carrocerías, hangares aéreos, construcciones portuarias, naves de fábricas, estaciones de ferrocarril, silos de cereales, muelles de carga y observatorios. Mendelsohn se encuentra con esos esbozos arquitectónicos en senderos tan novedosos como los que recorre Kandinsky en su camino hacia la abstracción o los avances de Arnold Schönberg hacia la atonalidad. Más adelante, con aire retrospectivo, Mendelsohn escribe al respecto:

*Lo que he estado desarrollando —especialmente con mis aproximaciones irreales en forma de esbozos y anteproyectos— tiene fuerza sobre todo por su simplicidad bíblica, que resulta satisfactoria por sí misma y a la vez abarca todo el mundo. Sé que lo inimitable de mis primeras construcciones tiene un origen judío.<sup>144</sup>*

En el frente lee el Antiguo Testamento de una edición especial de la Biblia para soldados y le parece «completamente nuevo y fundamental».<sup>145</sup> Su capacidad de desarrollarse con libertad e independencia ante la decadencia de sus colegas le da un gran valor. Así lo deja escrito en noviembre de 1917:

*Quiero centrar mi obra en mis propias ideas, sin fijarme en los libros, por muchos logros que estos puedan recoger. Siempre podré compararlos. Creo que es necesario registrar del modo más claro posible lo que se me ocurre, de manera que*

---

<sup>144</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Kurt Blumenfeld de 11.07.1933*: «... Was ich gearbeitet habe – besonders meine irrealen Ausbrüche in Skizzen und Vorprojekten – hat seine beste Kraft von biblischer Einfachheit, die sich selbst erfüllt und gleichzeitig die ganze Welt umfasst. Ich weiß, dass das Unnachahmliche meiner ersten Konstruktionen jüdischen Ursprungs ist».

<sup>145</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.08.1917*.

*pueda concentrarme en ello sin condiciones.*<sup>146</sup>

Su enfoque «religioso» de una visión profética, de una imagen interior, no es algo nuevo en el campo de las artes. El camino que Kandinsky ha seguido hacia la abstracción transcurre con reflexiones e immediateces propias de la expresión psicológica en el ámbito pictórico. Para visualizar una imagen interior y desconectarse del intelecto recurre también a los pintores del movimiento Die Brücke, que con sus «actos programados de un cuarto de hora» se han acostumbrado a plasmar con trazos la esencia del modelo. Mendelsohn conoce las tendencias y aspiraciones de los que durante un tiempo han dicho sus colegas artistas no solo por la relación de amistad directa que lo unía a algunos miembros del grupo, sino también por la avidez con la cual se ha embebido de ellos. Ya hemos comentado que durante los años que Mendelsohn pasa en Múnich hay períodos en los que ha tendido más hacia la pintura.<sup>147</sup> Tanto ese discurso exterior como el interior quedan reflejados durante sus tiempos en el frente ruso de la manera siguiente:

*Tan solo creo que en las anotaciones de las revelaciones quedan bien reflejados el QUÉ y el CÓMO. El QUÉ: esos son esbozos que nadie más comprende. El CÓMO: es la forma que toma el pensamiento, la manera en la que este empieza a revelarse como inteligible. No hay nada en ello que sea puramente interpretativo. Sus debilidades aparecen en el contenido. Solo la forma —la técnica— de la representación es algo secundario. Resultan indispensables para que pueda surgir*

---

<sup>146</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.11.1917*: «.. Ich will die Gedanken meiner Arbeit ganz auf mich stellen, ohne Beziehung zu Büchern, mit vorhandenen Errungenschaften. Sie bleiben mir zum Vergleich immer noch. Ich glaube, so das am klarsten fassen zu können, was mir vorschwebt, so mich ganz ohne Bedingungen konzentrieren zu können».

<sup>147</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.12.1911*.

*algo a partir de ello. En una ocasión lo discutí con Pechstein.*<sup>148</sup>

Mendelsohn intenta pues trasladar directamente a la forma los sueños, y más que sueños deberíamos hablar de revelaciones, porque estas pueden venir en cualquier momento.

La aplicación del método de los esbozos rápidos de una imagen interior le permite adentrarse por sendas desconocidas en el ámbito de la arquitectura, aunque eso se debe también a la complejidad propia y característica del arte constructivo. El hecho de que la arquitectura dependa tanto de factores externos como la localización, los materiales, la estática y la función, obstaculiza el desarrollo libre de la creatividad intuitiva. Justo por eso resulta valiente y asombrosa la capacidad que demuestra Mendelsohn de plasmar, ya en los primeros esbozos, el carácter constructivo general orgánico de edificaciones que a menudo son muy complejas. Eso significa que debe definir las formas previamente, hasta el punto de que solo tiene que perfilarlas a partir de esa imagen mental que ha formado.

Como se puede ver, en estos *Gesichte* la factura y la temática han adoptado un carácter homogéneo y mucho más contundente. Respecto a la factura de estos dibujos, debemos resaltar el uso decidido del blanco del papel, del soporte, completamente integrado en el negro de la tinta, de manera que así desaparece del todo el cuadro. Esta contundencia en blanco y negro acerca el resultado a las técnicas expresionistas. En cuanto a la temática, la arquitectura que ahora nos muestran los dibujos integra orgánicamente la forma, la función y el material, este siempre moldeado, es decir, hormigón u hormigón armado; de hecho se pierden los elementos constructivos en un proceso de integración, aunque se usa un repertorio gráfico que se repite. El ritmo se mantiene en una

---

<sup>148</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.08.1917*: «... Nur glaube ich, dass bei der Aufzeichnung der *Gesichte* WAS und WIE hart beisammen stehen. WAS – Das ist die Skizze, die Niemand sonst versteht. WIE – das ist der Gedanke in Form, der überhaupt erst verständlich ist. Rein Darstellerisches gibt es somit gar nicht. Seine schwäche fällt auf den Inhalt. Nur die Art – Technik – der Darstellung ist Sekundäres. Für die Wirkung nach Außen ist auch sie unentbehrlich. Das besprach ich mal mit Pechstein».

idea de monumentalidad, aunque el tamaño de los dibujos es pequeño, por cuestiones personales de visión del propio autor y también por cuestiones prácticas, ya que pocos eran los recursos en el frente. La propia pequeñez de los dibujos que minimiza su simplicidad, la visión de lejos y completa de los edificios favorece sin duda la abstracción, al mismo tiempo que los títulos muestran una correspondencia con la función del edificio, al menos simbólicamente.

Cuando empieza a construir, Mendelsohn se despidió de sus dibujos visionarios con la excepción de los libres esbozos musicales. Sin embargo, en esos casos los dibujos también tienen un papel decisivo en el proceso de diseño, tal como describe de este modo:

*Veo la obra, el terreno, el espacio. Mi terreno, mi espacio, del que tomo posesión lleno de emoción. En la mayoría de los casos, en ese momento surge de forma espontánea la idea arquitectónica. La plasmo en esbozos. (...) Con el primer esbozo me ando con mucho cuidado, porque como experiencia, como revelación, condensa la realidad, el plano y la estructura del organismo arquitectónico. Una idea, una creación (...) a menudo te obliga a dar un rodeo, es decir, que la razón y el cálculo se enfrentan de forma opresiva a la intuición. Sin embargo, al final el espíritu del primer esbozo se conserva, de manera que eso es un signo inequívoco y liberador de que la obra está en camino de convertirse en una obra de arte. Por eso me pongo a trabajar bajo el dominio del inconsciente.<sup>149</sup>*

Y es justo este hecho de regirse por la intuición y de moverse en el reino del inconsciente lo que convierte la obra y el proceso creativo de Mendelsohn en expresionista.

---

<sup>149</sup> MENDELSON, Erich en: PLAUT, Paul: *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* [La psicología de la personalidad productiva]. Enke. Stuttgart, 1929. pág. 319.

## RECOPILACIÓN II. ERICH MENDELSON (1914-1917)

*Imagen II.1*

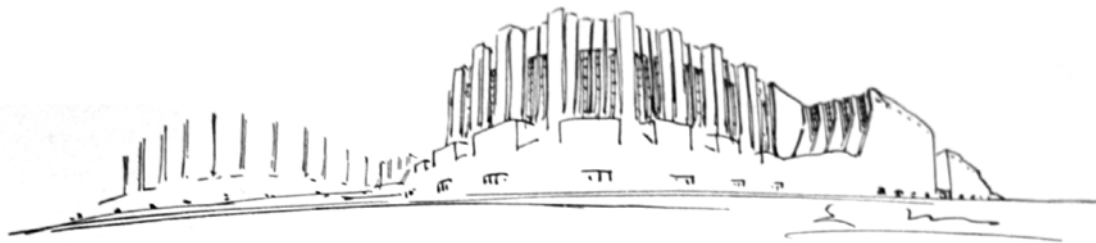
Erich Mendelsohn: Industriebau [edificio industrial], 1914. EMA

*Imagen II.2*

Erich Mendelsohn: Industriebau [edificio industrial], 1914. EMA

*Imagen II.3*

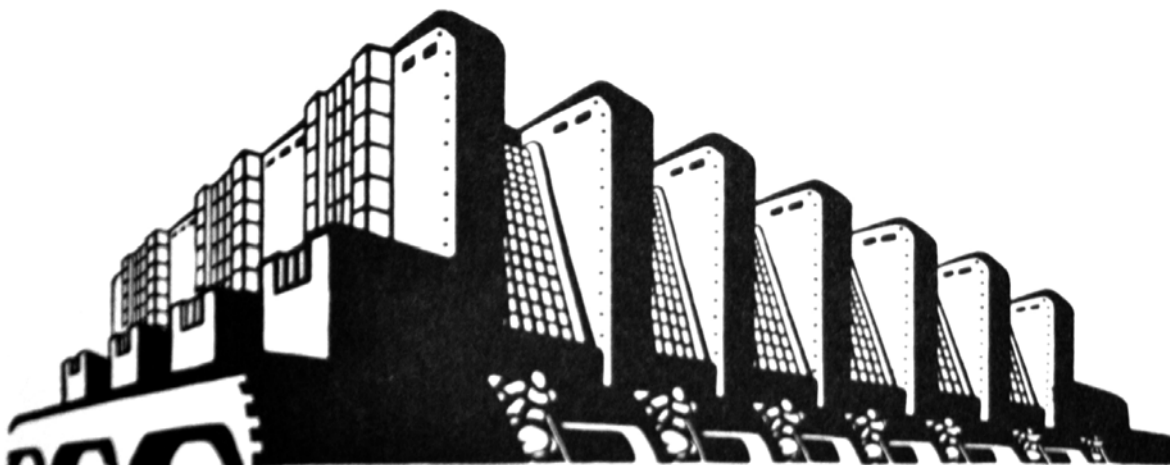
Erich Mendelsohn: Fabrik in Eisen [fabrica en acero], 1914. EMA



*Imagen II.1*



*Imagen II.2*



*Imagen II.3*

*Imagen II.4*

Erich Mendelsohn: Privatbad [baño privado], 1914. EMA

*Imagen II.5*

Erich Mendelsohn: Beethoven, 9. Sinfonie[ Beethoven, Sinfonía n.º 9], 1914. EMA

*Imagen II.6*

Erich Mendelsohn: Krematorium [crematorio], 1914. EMA

*Imagen II.7*

Erich Mendelsohn: Ausstellungshalle [sala de exposiciones], 1914. EMA



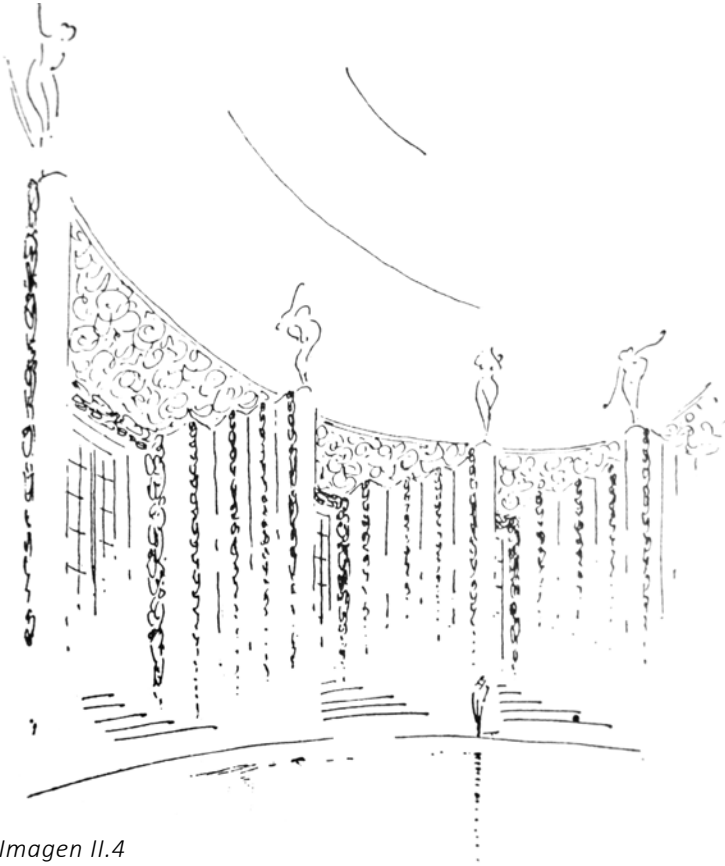


Imagen II.4

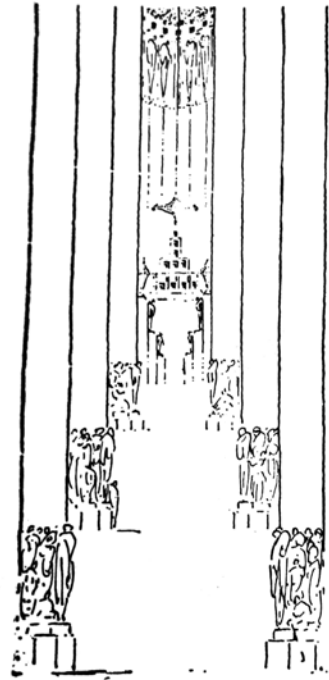


Imagen II.5

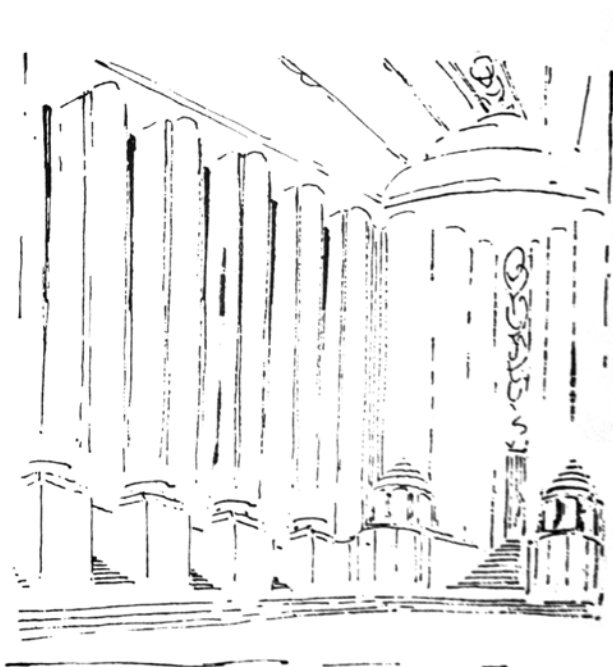


Imagen II.6

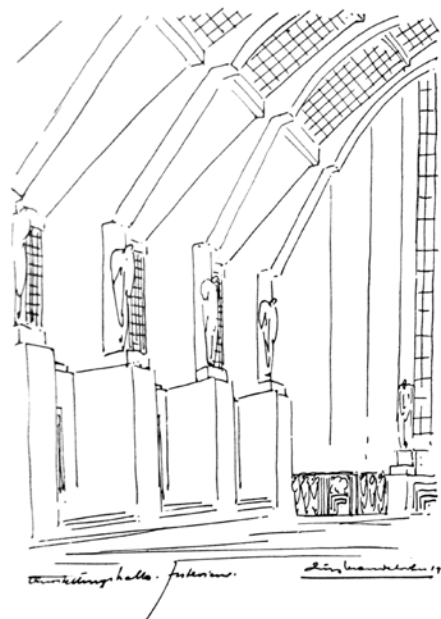


Imagen II.7

*Imagen II.8*

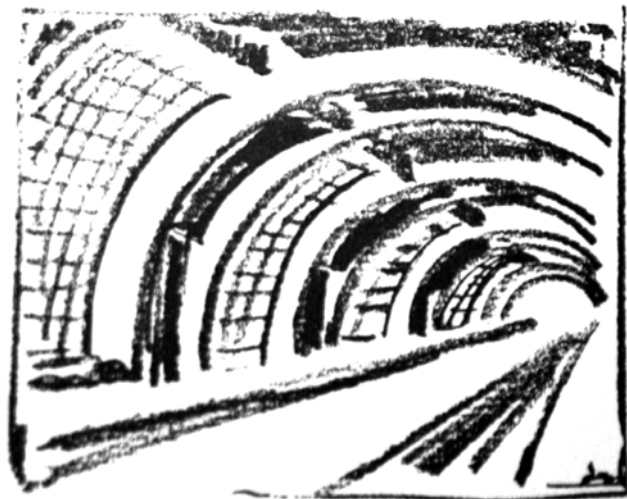
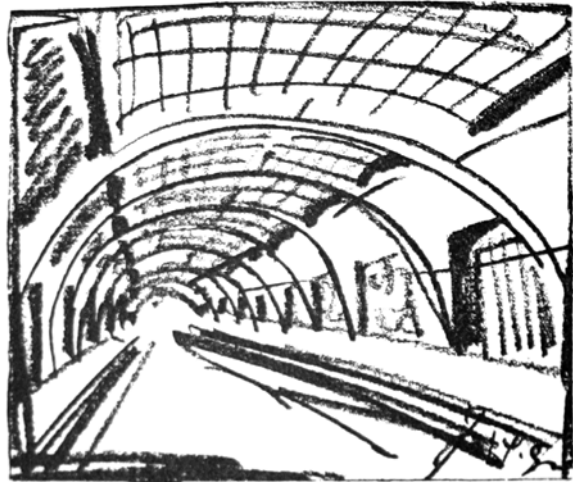
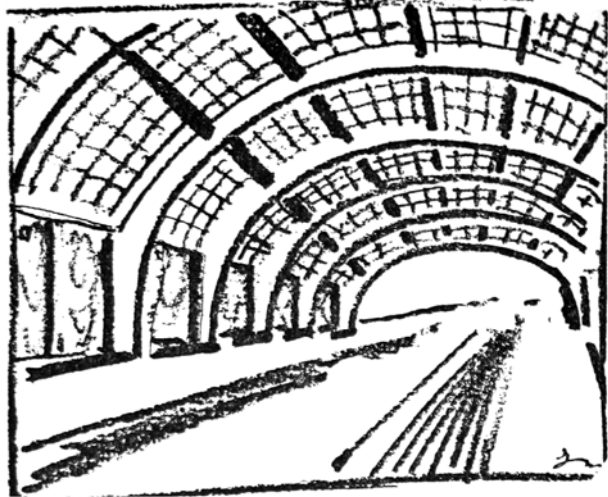
Erich Mendelsohn: Ausstellungshalle in Eisenbeton [sala de exposiciones en hormigón armado], 1914. EMA

*Imagenes II.9 – II.11*

Erich Mendelsohn: Bahnhofsgebäude [estación de ferrocarril], 1914. EMA



*Imagen II.8*

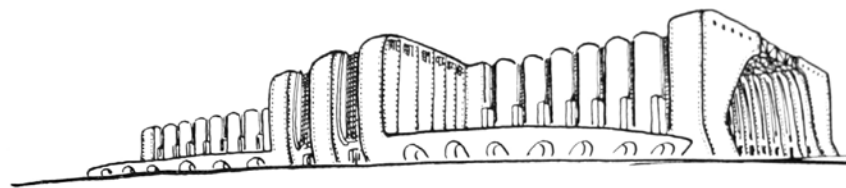


*Imagenes II.9 - II.11*

- Imagen II.12* Erich Mendelsohn: Chemische Fabrik [fábrica de productos químicos], 1914. EMA
- Imagen II.13* Erich Mendelsohn: Getreidesilo [elevador de grano], 1914. EMA
- Imagen II.14* Erich Mendelsohn: Lagerhaus [almacén], 1914. EMA
- Imagen II.15* Erich Mendelsohn: Fabrik in Eisen [fabrica en acero], 1914. EMA



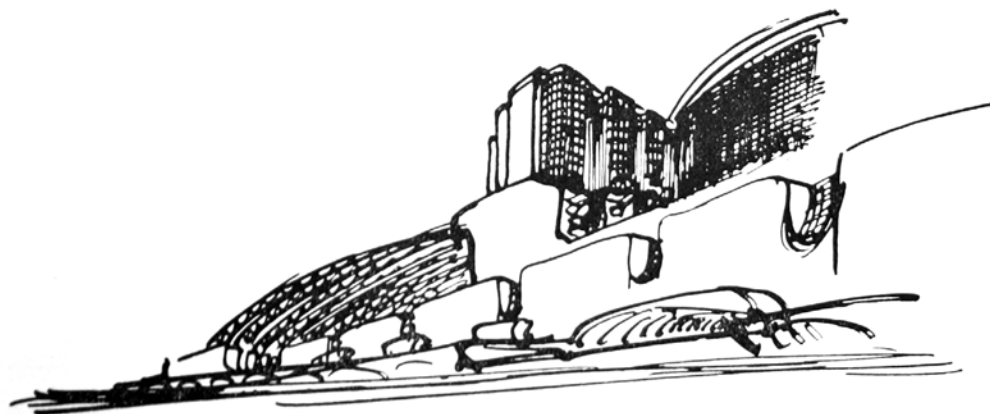
*Imagen II.12*



*Imagen II.13*



*Imagen II.14*



*Imagen II.15*

*Imagen II.16*

Erich Mendelsohn: Hangar [hangar], 1914. EMA

*Imagen II.17*

Erich Mendelsohn: Güterhalle [estación de mercancías], 1914. EMA

*Imagen II.18*

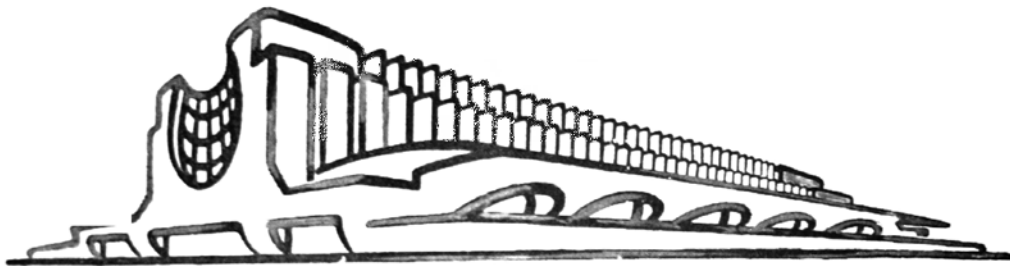
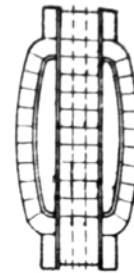
Erich Mendelsohn: Bahnhofsgebäude [estación de ferrocarril], 1914. EMA

*Imagen II.19*

Erich Mendelsohn: Bahnhofsgebäude [estación de ferrocarril], 1914. EMA



*Imagen II.16*



*Imagen II.17*



*Imagen II.18*



*Imagen II.19*

*Imagen II.20*

Erich Mendelsohn: Filmstudio [estudio de cine], 1914. EMA

*Imagen II.21*

Erich Mendelsohn: Karosseriefabrik [fábrica para carrocerías], 1914 [1915]. EMA

*Imagen II.22*

Erich Mendelsohn: Krematorium [crematorio], 1914. EMA

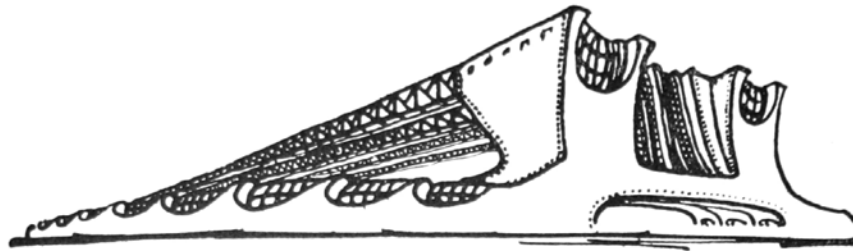
*Imagen II.23*

Erich Mendelsohn: Güterhalle [estación de mercancías], 1914. EMA

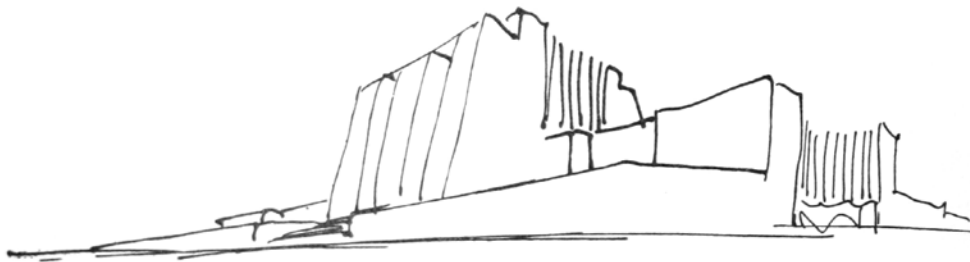




*Imagen II.20*



*Imagen II.21*



*Imagen II.22*

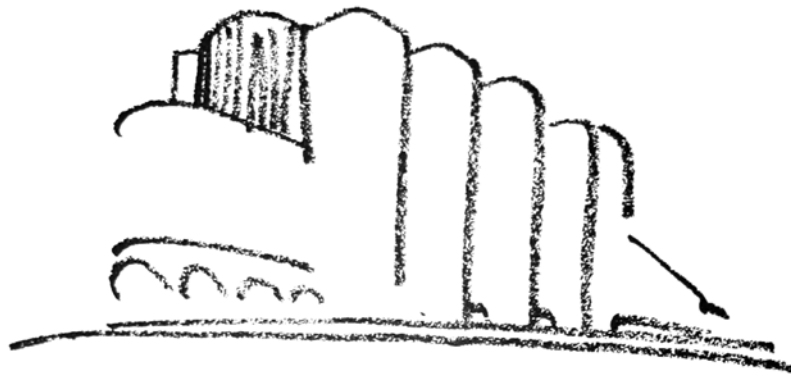


*Imagen II.23*

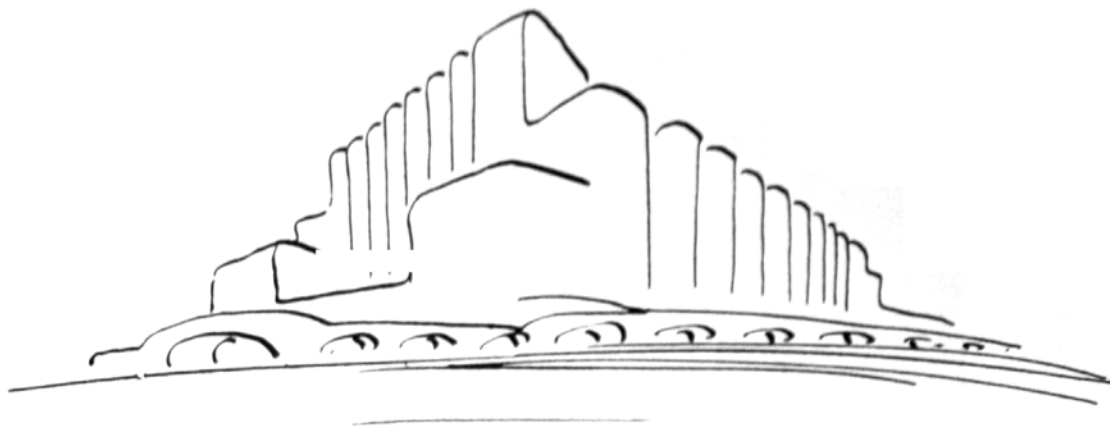




*Imagenes II.24 - II.27*



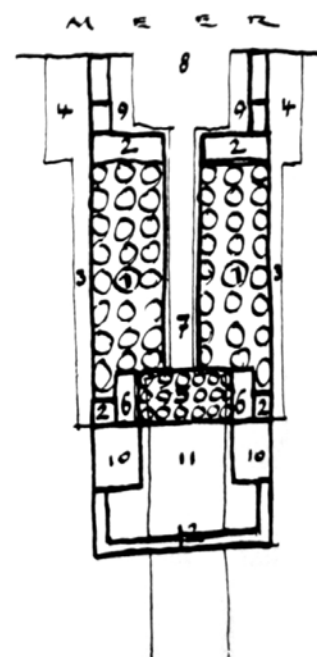




*Imagenes II.28*

*Plan*

1. Silos for incoming grain by rail
2. Elevators
3. Ramps
4. Railway stations
5. Silos for outgoing grain by sea
6. Elevators
7. Canal
8. Harbour
9. Quays
10. Administration
11. Inner harbour for incoming grain by boat
12. Shops and staff accommodation



*Imágenes II.29 – II.32*

Erich Mendelsohn: Industriebauten [edificios industriales], 1917. EMA

*Imagen II.33*

Erich Mendelsohn: Wasserturm [torre de agua], 1917. EMA



*Imagenes 11.29 - 11.32*



*Imagen 11.34*

*Imagen II.34*

Erich Mendelsohn: Sternwarte [observatorio], 1917. EMA

*Imagen II.35*

Erich Mendelsohn: Sternwarte [observatorio], 1917. EMA

*Imagen II.36*

Erich Mendelsohn: Sakralbau [edificio sagrado], 1917. EMA

*Imagen II.37*

Erich Mendelsohn: Fabrik mit Kran [fabrica con grúa], 1917. EMA





*Imagen II.34*



*Imagen II.35*



*Imagen II.36*



*Imagen II.37*

*Imagen II.38*

Erich Mendelsohn: Lagerhaus [almacén], 1917. EMA

*Imagenes II.39 – II.41*

Erich Mendelsohn: Industriebauten [edificios industrial], 1917. EMA



*Imagen II.39*



*Imagenes II.39 - II.41*

*Imagen II.42*

Erich Mendelsohn: Filmtheater [cine], 1917. EMA

*Imagen II.43*

Erich Mendelsohn: Ausstellungshalle, Eingang [sala de exposiciones, entrada], 1917. EMA

*Imagen II.44*

Erich Mendelsohn: Dreifachhalle [tres naves], 1917. EMA

*Imagen II.45*

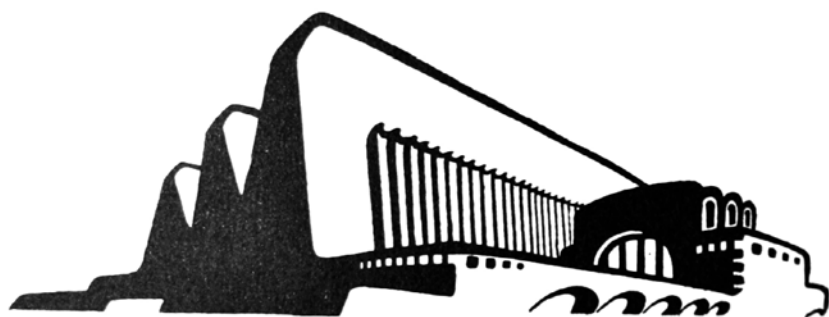
Erich Mendelsohn: Theater [teatro], 1917. EMA



*Imagen II.42*



*Imagen II.43*



*Imagen II.44*



*Imagen II.45*

*Imagen II.46*

Erich Mendelsohn: Optische Fabrik [fábrica de óptica], 1917. EMA

*Imagen II.47*

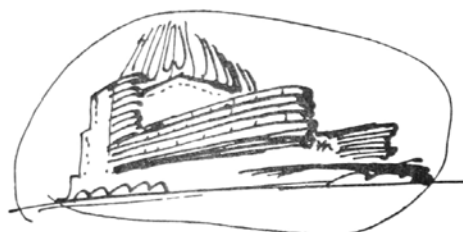
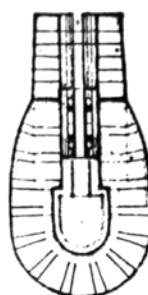
Erich Mendelsohn: Haus der Freundschaft [casa de la amistad], 1917. EMA

*Imagen II.48*

Erich Mendelsohn: Warenlager [almacén de productos], 1917. EMA



*Imagen II.46*



*Imagen II.47*



*Imagen II.48*





## **CAPITULO II: LA TORRE EINSTEIN**



# 1. LA TORRE EINSTEIN: FORMA Y FUNCIÓN

*El poder encontrar la expresión correspondiente de una determinada forma parece la tarea más difícil de un arquitecto, que en muchos casos no encuentra la solución. Mendelsohn ciñó este «instrumento» astronómico con una envoltura monumental que en su carácter es más escultural que arquitectónica. Fue un «conformador», pero no un buscador de la forma correspondiente. Si bien hubiera podido resolver el problema arquitectónico de la Torre Einstein de forma racional, Mendelsohn prefirió la irracional, romántica.*

*Esta postura estética es el núcleo de su concepto arquitectónico.*<sup>150</sup>

Así refleja Ludwig Hilberseimer en 1967 la tarea del diseño de la Torre. Ciertamente, en la Torre todo es como de una sola pieza, como surgido de una voluntad de diseño que contempla sobre todo una gran escultura, cuyas formas cóncavas o convexas, horizontales o verticales, se van sucediendo unas a otras originando la armonía del conjunto. El mismo Mendelsohn acuña el término «monolítico» para referirse a la totalidad del complejo edificio y aunque hable de organismo no lo podemos considerar como una referencia directa a lo que se ha llamado o se llama arquitectura orgánica.

*Hay que reconocer que la Torre Einstein es un claro organismo arquitectónico, prescindiendo completamente de los motivos que ha tenido para no ser un puro organismo funcional. Pero me parece que no se le podría sacar una parte sin destruir el conjunto, ni en la masa, ni al*

---

<sup>150</sup> HILBERSHEIMER, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Florian Kupferberg. Mainz, 1967. pág. 42

*movimiento, ni a su lógica general.*<sup>151</sup>

Lo que acabamos de leer toma sentido especialmente en comparación con otros aparatos astrofísicos (telescopios, torres) con una función comparable en aquella época (por ejemplo el telescopio de Mount-Wilson del año 1905 en Estados Unidos, o el telescopio de Potsdam). Podríamos decir que la Torre es el fruto de una «constelación» única, una combinación del conocimiento profesional de un astrónomo como Erwin Freundlich, la capacidad creativa de un arquitecto como Erich Mendelsohn y el gran prestigio de un físico mundialmente conocido como Albert Einstein. Y llevada a cabo en un tiempo i un lugar de circunstancias muy limitadas: la Alemania de después de la guerra, sumida en una gran crisis política y económica y una hiperinflación que casi no permitía ninguna actividad constructiva). Nació para muchos un hito de la arquitectura.

Erich Mendelsohn no facilitó el proceso a los otros actores implicados en el proyecto ni a sí mismo en su lucha por cumplir y mostrar su intuición a la hora de materializar sus *Gesichte*. Hemos explicado en el capítulo anterior cómo Mendelsohn llegó a esas revelaciones, y veremos ahora como estas *Gesichte* se aplican a una obra real. Una obra que cumple todas las tareas de su función, en planta y sección aritméticamente pensadas, una escultura artística, una unidad entre forma y función, que fue considerada un ejemplo de la arquitectura del expresionismo, y resultó una de las principales obras de Mendelsohn durante los primeros años de su actividad.

---

<sup>151</sup> MENDELSON, Erich: «Die international Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion». Conferencia en «Architectura et amicitia», Ámsterdam, 1923. Publicado en MENDELSON, Erich: *Erich Mendelsohn. Das Gesamtschaffen des Architekten*. Rudolf Mosse Buchverlag. Berlín, 1930. pág. 33.

## TEORIA DE LA RELATIVIDAD Y CIRCUMSTANCIAS DEL ENCARGO

Al final de la guerra, las ciencias y las artes se abrían a nuevas esferas desconocidas hasta entonces. Los fundamentos de dicha apertura se habían asentado en los años previos a la contienda, pero su desarrollo se había visto interrumpido no solo por la proximidad de la Primera Guerra Mundial, sino también por las estructuras conservadoras preponderantes.

En 1905 el físico Albert Einstein había empezado a publicar una serie de artículos en los que proponía nuevas relaciones entre la luz, el espacio y el tiempo. La teoría de la relatividad de Einstein surgía de observar que la velocidad de la luz en el vacío era igual en todos los sistemas de referencia inerciales, mientras la medida de la duración y de la distancia dependía de si el observador estaba en movimiento o en calma. La teoría de Einstein unía observaciones aparentemente contradictorias de la mecánica y de la electrodinámica, dos brazos diferentes de la física. Su primer artículo «Zur Elektrodynamik bewegter Körper» [Sobre la electrodinámica de los cuerpos en el movimiento]<sup>152</sup> incluía ya la famosa fórmula que afirma que la energía es igual a la masa al cuadrado o que masa y energía son apariencias diferentes de la misma fuerza física. En 1907 y 1908 Einstein extendió su investigación sobre la luz, enunciando el primero de los pasos de su teoría: la deflexión de la luz por gravitación.<sup>153</sup> En un artículo publicado en 1911, dijo por primera vez que esa teoría se podía probar durante un eclipse de

---

<sup>152</sup> EINSTEIN, Albert: «Zur Elektrodynamik bewegter Körper» en *Annalen der Physik und Chemie*. Libro 17. 1905. pág. 891–921.

<sup>153</sup> EINSTEIN, Albert: «Über das Relativitätsprinzip und die aus demselben gezogenen Folgerungen» en *Jahrbuch der Radioaktivität und Elektronik*. Vol. 4. 1907. pág. 411–462

sol, midiendo el grado en que la gravitación del sol descentra la luz de las otras estrellas.<sup>154</sup> Esa teoría ponía al físico, entonces profesor en la universidad alemana de Praga, en contacto con astrónomos, entre ellos Erwin Freundlich,<sup>155</sup> que en 1910 había sido el asistente más joven del observatorio de Berlin-Babelsberg en Potsdam, con quien trabó amistad.<sup>156</sup> Desligado ya del trabajo técnico de observaciones en Berlín e imbuido de las teorías de Einstein, Freundlich se ocupa de presentar las ideas del físico al público de los astrónomos, y en 1916 publica la teoría general de la relatividad de Einstein en su forma final bajo del título «Die Grundlagen der Einsteinschen Gravitationstheorie» («Los fundamentos de la teoría de la gravitación de Einstein»).<sup>157</sup> Puesto que esa nueva teoría revolucionó no solamente la física sino todo el modelo mundial de las ciencias (y por consiguiente fue rechazada inicialmente por muchos científicos), naturalmente era necesario que Einstein demostrara sus hipótesis mediante las observaciones correspondientes.

Mendelsohn conoció a finales de 1915 la pareja formada por Erwin y Käthe Freundlich a través de su novia Luise. Erwin tocaba el violoncelo, igual que Luise, y su mujer Käthe había estudiado en la renombrada Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar [Escuela de artesanía de Weimar de Gran Ducado de Sajonia], bajo la dirección de Henry van de Velde. Erich y Luise desde el primer momento mantuvieron con el matrimonio Freundlich una buena amistad y un profundo discurso intelectual. Del mismo modo que Erich Mendelsohn estaba probando y buscando nuevos pasos en la arquitectura con sus *Gesichte*, Freundlich también estaba en un camino revolucionario: su intento de probar la teoría de la relatividad era visto en aquellos años como algo poco científico y más bien

---

<sup>154</sup> EINSTEIN, Albert: «Über den Einfluss der Schwerkraft auf die Ausbreitung des Lichtes» en *Annalen der Physik und Chemie*. Libro 35. 1911. pág. 898–908

<sup>155</sup> Erwin Finlay Freundlich (1885 – 1964) fue un astrónomo, matemático y físico discípulo de Felix Klein, hijo del empresario alemán Friedrich Philipp Ernst Freundlich y de la inglesa Ellen Finlayson, protestante.

<sup>156</sup> JAMES, Kathleen: *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*. Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne, 1997. pág. 13

<sup>157</sup> FREUNDLICH, Erwin: *Die Grundlagen der Einsteinschen Gravitationstheorie*. Julius Springer. Berlin, 1916.

esotérico. También Mendelsohn tenía mucho interés en esas ideas y las incluyó en su cosmos. Esa gran influencia la veremos años más tarde, cuando en una carta a su mujer le hablará sobre una conferencia que dio sobre el tema en una sinagoga sobre ese tema:

*[ Yo ] estaba prendido del «Schemah Jisra'el Adonai Echat» [Escucha, Israel, dios es Uno], el dios único símbolo básico del monoteísmo. Este era mi tema. La teoría general de campos de Einstein es la única ley que lo domina todo, es la relación cósmica entre masa y energía. La unidad de la creación, la que cualquier creador, dios o arquitecto, ha de sentir, debe llevar adentro para ser considerado artista. (...) Traté de explicar la teoría de la relatividad y la teoría general de campos con algunas frases generales encontradas por un judío, un monoteísta, como equivalente científico del dios único, la ley que domina el mundo en su totalidad.<sup>158</sup>*

Volvamos al año 1917, cuando Erwin Freundlich efectivamente a causa de la incompreensión que produjo su publicación de *Los fundamentos de la teoría de la gravitación de Einstein*, acabó perdiendo su puesto en el observatorio de Berlin-Babelsberg de Potsdam. Los Mendelsohn le posibilitaron entonces la vida en Potsdam dándole dinero de la dote de Luise y alimentos durante los tiempos difíciles de la guerra. A cambio Freundlich enviaba lecturas a Erich, que estaba desde principios de año en el campo de batalla, y mantenía con él un discurso intelectual sobre arte, arquitectura y ciencia. En el otoño de 1917, cuando Mendelsohn se encuentra en el frente ruso ocupado con sus *Gesichte*, Freundlich le habla de sus ideas y las de Einstein de construir una torre-observatorio como instituto dedicado a su teoría de la relatividad. Quiere enviar a Mendelsohn las medidas adecuadas de este

---

<sup>158</sup> Publicado en parte en: BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn. Brief eines Architekten*. Prestel-Verlag München. Passau, 1961, pág. 123

edificio.<sup>159</sup> Lo leemos en una carta:

*Me he dado cuenta de que hay algo de cierto en esas consideraciones [suyas] y es que cada vez que he visto una obra suya se ha despertado en mí una extraña reacción automática. Cuando me costaba hacerme una idea definitiva, las dimensiones iban creciendo en mi imaginación de un modo tan inaudito que parecían propias de un sueño. Espero que comprenda lo que quiero decir. En cuanto vuelva a tener un momento de calma, volveré a escribirle enseguida para explicárselo mejor y mandarle también mediciones concretas de mi torre de observación.<sup>160</sup>*

Mendelsohn responde inmediatamente y reitera la necesidad de mostrar sus *Gesichte* a través de la construcción. Un argumento que en este momento nadie puede entender mejor que Freundlich:

*Hasta que se me conceda la posibilidad de demostrar mi trabajo con la ejecución de la obra, solo puedo expresarme de manera esencial, hasta cierto punto de un modo programático, con lo que las oscilaciones diferenciadas no quedan plasmadas por completo. Mis bocetos son datos, la expresión aproximada de una imagen [Gesichte] que surge de forma súbita. Según su naturaleza arquitectónica, aparecen*

---

<sup>159</sup> Véase FREUNDLICH; Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 28.09.1917* (adjunta a la *Carta de Erich Mendelsohn a Luise de 30.10.1917*)

<sup>160</sup> FREUNDLICH; Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 28.09.1917*: «... das an diesen Erwägungen etwas wahres ist, merkte ich daran, dass bei allen Werken, die ich von Ihnen sah, automatisch folgende merkwürdige Reaktion einsetzte. Wenn es mir schwer wurde, mein Gesamteindruck zu gewinnen, steigerte sich die Dimensionen in der Phantasie so ungeheuerlich, dass sie traumhaft wirkten. Hoffentlich verstehen Sie, was ich meine. Sobald ich wieder mehr meine Ruhe habe, schreibe ich ausführlicher darüber und sende Ihnen auch konkret die Ausmessungen zu meinem Beobachtungsturm».



*directamente como un todo y deben mantenerse de ese modo.*<sup>161</sup>

La teoría de la relatividad predecía, entre otras cosas, que las líneas espectrales de la luz que emite una estrella masiva debían de tender hacia la luz roja del espectro si su posición se compara con la de las líneas espectrales generadas en el laboratorio terrestre. Einstein se puso en contacto entonces con el Ministerio de Cultura prusiano con el fin de solicitar apoyo financiero y personal para llevar a cabo las investigaciones correspondientes que permitieran demostrar esas hipótesis. Sin embargo, la petición no pudo complacerse en ese momento debido a que la guerra aún no había terminado.

En 1919 - ya finalizada la contienda - durante una expedición para observar un eclipse solar, se confirmó otro pronóstico de la teoría de la relatividad general de Einstein: la desviación de la luz en el campo gravitacional del sol. De este modo vuelve a surgir la idea de verificar el desplazamiento hacia el rojo de las líneas espectrales en el campo gravitacional del sol, que ya se había pronosticado, mediante un instrumento que debería construirse a propósito.

En una carta al ministro de cultura prusiano de principios de diciembre de 1919, Einstein le pide, para Freundlich, el único astrónomo alemán que se ha dedicado a la demostración de las hipótesis de la teoría de la relatividad, que consiga un observatorio en Potsdam para poder llevar a cabo sus investigaciones. Simultáneamente agradece la provisión de 150.000 marcos para el proyecto por parte del ministerio. Freundlich obtiene la ubicación del observatorio que tanto ha solicitado y con la perspectiva de los recursos concedidos se hace realidad la planificación del instituto de investigación proyectado.

No obstante, al considerar que la cantidad prometida es demasiado baja, el 20 de abril de 1920

---

<sup>161</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Erwin Freundlich de 29/30.10.1917*: «... Bis es mir vergönnt ist, die Brauchbarkeit meiner Arbeit durch die Ausführung zu beweisen, kann ich mich nur grundsätzlich äußern, gewissermaßen programmatisch, wobei die differenzierten Schwingungen nicht völlig aufgesogen werden. Meine Skizzen sind Daten, Konturfixierungen eines plötzlichen Gesichtes. Ihrer baukünstlerischen Natur nach erscheinen sie unmittelbar als Ganzes und wollen so gehalten werden».

promueve una colecta; la «Einstein-Spende der Deutschen Industrie» [Donación Einstein de la Industria Alemana], llamada posteriormente «Albert Einstein Spende» [Fondo Albert Einstein]. En pocos días se recaudan 350.000 marcos. Además de las donaciones monetarias que sobre todo provienen de la industria, un número considerable de aportaciones se ofrece en materiales, por ejemplo los de la empresa Carl Zeiss de Jena, que dona equipos ópticos por valor de 300.000 marcos y antepone a sus intereses comerciales los vastos trabajos de construcción, montaje e instalación del gran telescopio. También el Estado prusiano contribuye con 200.000 marcos en concepto de «aportación única al donativo Einstein», así como con una subvención anual de 20.000 marcos para cubrir los gastos de mantenimiento. Así, Freundlich pudo disponer de un total de 500.000 marcos (que equivaldrían hoy a 2.120.000,00 euros) para empezar y una aportación anual del Estado para su futuro instituto.

El entonces director del observatorio astrofísico de Potsdam, Gustav Müller, en una carta del 20 de abril de 1920, presenta detalles del proyecto al Ministerio de Cultura y propone la ciudad de Potsdam como ubicación adecuada para este nuevo instituto. La aprobación llega el 14 de mayo de ese mismo año.

Paralelamente, el día 24 de abril de 1920 Albert Einstein da a Freundlich el poder general para supervisar la obra. El astrónomo, como administrador del fondo Albert Einstein, pide casi simultáneamente al ministro de cultura que le encargue la obra al arquitecto Erich Mendelsohn, algo que rompe con las costumbres oficiales, pues normalmente los edificios públicos o administrativos del estado se encargan a arquitectos funcionarios y no a arquitectos privados como Mendelsohn. Freundlich lo justifica con el argumento que Mendelsohn está en el proyecto desde hace tiempo sin haber recibido hasta el momento ningún beneficio.<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> FREUNDLICH, Erwin: *Carta al Ministro de Cultura del 12.05.1920*. [rep. 76V c secc. 1 tit. 10 parte V N° 55. hoja 13.]. Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín. (Archivo Secreto del Estado del Patrimonio Cultural Prusiano)

## EL ESTUDIO DEL PROGRAMA FUNCIONAL ACOMPAÑA LAS «GESICHTE»

¿Qué pasó desde el primer encuentro del arquitecto con el deseo de Freundlich de construir una torre de observación? ¿Qué sabemos desde de la carta del 28 de setiembre de 1917, hasta el encargo formal del proyecto al arquitecto en abril de 1920?

Es justamente durante esa temporada cuando se elaborará el programa funcional y surgirán los primeros bocetos y las primeras ideas de la torre, que como veremos serán muy distintos de la obra finalizada. Así pues, volvamos ahora a Mendelsohn y a su situación en los campos de batalla.

Después de diez meses del primer intercambio de ideas entre Mendelsohn y Freundlich, el astrónomo le envía el 2 de julio de 1918 las informaciones básicas de la obra. Mendelsohn está en este momento en el frente francés, en una situación muy distinta y más peligrosa que anteriormente en Illipau. Freundlich le explica la necesidad de un instituto científico independiente que tratará de verificar la teoría de la relatividad de Einstein con un telescopio de torre, de la que esboza su construcción de forma esquemática con las medidas necesarias.

*Estoy ocupándome del proyecto de construir un pequeño instituto para mi trabajo, después de que las autoridades competentes del Instituto Kaiser Wilhelm me otorgaran su consentimiento para mis planes invitándome directamente a presentar el concepto con dibujos. Después de la primera entrevista, las empresas que se considerarían para la construcción de la obra me solicitaron permiso para poder confeccionar los diseños exactos en función de los croquis que presenté, y el director del Observatorio Astronómico de Potsdam me ofreció para la obra un solar muy propicio en los terrenos de su observatorio. Si se puede organizar, trataré que Vd.se*

*haga cargo del diseño para la arquitectura exterior, aunque solo sea un pequeño trabajo. Para esto he pensado lo siguiente: una torre de hormigón de 15 metros de altura sustenta en la parte superior una pequeña cúpula de 1,5-2,0 metros de diámetro. La torre posee paredes dobles, esto es, un abrigo exterior en torno a una chimenea completamente aislada de quizás 500 mm de sección y 500 mm de espesor de pared. Sobre esta chimenea hay un helióstato, que con ayuda de sus espejos proyecta la imagen del sol verticalmente hacia abajo a un laboratorio subterráneo, donde sobre un cimiento horizontal de hormigón (aislado) están montadas la rendija, la cámara y la red de difracción para la obtención del espectro. El laboratorio subterráneo tiene unos 15 metros de longitud y debe tener la altura y anchura estrictamente necesarias, ya que hay que mantenerlo a temperatura constante. Con el laboratorio lindan varios cuartos, conectados solamente por ventanillas o puertas, que son: el cuarto del horno eléctrico y el cuarto para la lámpara de arco voltaico, ambos bien ventilados y conectados a la instalación de corriente de alta intensidad y a los compresores. Además, hay un cuarto oscuro y un taller con salida al exterior. Al pie de la torre hay una construcción con uno o dos cuartos y un acceso al laboratorio subterráneo. Naturalmente, mi croquis se debe interpretar solo de manera esquemática. En estos momentos dudo si no debería darle prioridad a otro plan que había imaginado antes. En ese plan, la torre de hormigón queda también como en el croquis superior; sin embargo, bajo tierra se encuentra un canal de 6-8 metros de profundidad, como prolongación de la chimenea. En el fondo de este canal están la red de difracción y la lente de la cámara y arrojan el espectro hacia arriba, de*

*forma que la hendidura, que proporciona una visión estrecha de la imagen del sol, se encuentra en una mesa directamente al lado de la cámara y toda la observación se puede efectuar en una caseta al pie de la torre. Naturalmente, la torre se debe construir con una cúpula y de forma tal que se logre espacio suficiente. Este proyecto es más económico y en cierta medida también más ventajosa, ya que el ordenamiento vertical de los elementos es el más exento de tensiones. La desventaja es que no se puede alcanzar fácilmente la red abajo en el canal y que el cuarto de observación, al estar sobre el terreno, no está tan protegido. Como le he mencionado, todavía no tengo completamente claro cuál de estas dos posibilidades es la más recomendable. ¿Tendría Vd. tiempo y ganas de hacer un dibujo? ¿En el caso de un proyecto tan pequeño se puede hacer algo bonito? Hasta que se construya van a pasar unos meses y estaría muy contento si Vd. pudiera hacer los planos<sup>163</sup>.*

El astrónomo Erwin Freundlich ahora se dedica a la astrofísica —a diferencia de la mayoría de sus colegas—, pues ya no podrá trabajar más con los aparatos existentes del observatorio astrofísico de Potsdam, que fue en su tiempo unos de los más modernos del mundo. Esto no solamente es una consecuencia de la mala relación con sus colegas tras su defensa de las teorías extraordinarias de Albert Einstein, sino también por simples razones técnicas: un telescopio, cualquiera que sea su tamaño o calidad, está construido solamente como un instrumento de observación, para instalar adecuadamente el objeto de focos delante del ojo humano. Pero en la astrofísica el telescopio es solamente la primera parte del aparato (astro), porque luego viene la instalación del taller para trabajar en los análisis y observaciones físicas. Por lo tanto no se puede adjuntar simplemente a un

---

<sup>163</sup> FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 02.07.1918.*

observatorio astronómico existente, sino que hay que construir un laboratorio ex profeso para las pruebas que se tengan que hacer, y también un telescopio adecuado y ajustado funcional al laboratorio. Para comprobar la teoría de Einstein, era necesario hacer pruebas en el campo de gravitación del sol, de modo que se requería un telescopio-torre que reflejase la luz a través de un sistema de espejos directamente al laboratorio, donde se encontraban los tableros de los experimentos. El primer telescopio-torre del mundo había sido construido en 1905 por George Ellery Hale en el observatorio de Monte Wilson en California, Estados Unidos. Allí, a partir de los experimentos efectuados con él (variaciones de temperatura, corrientes de aire), se desarrolló en 1912 otro telescopio de 150 pies de esta tipología y con laboratorios subterráneos. Los científicos alemanes consideraban aquellas instalaciones como «ejemplares», como se pone de manifiesto en las revistas especializadas:

*Se siente una total admiración y cierta envidia cuando se conocen los grandiosos recursos que pone a disposición el observatorio astronómico de Mount Wilson para tales experimentos.*<sup>164</sup>

Naturalmente Freundlich también pensaba en un telescopio en torre con un sistema de espejos, el llamado helióstato, y un laboratorio (cuarto del espectrógrafo), en el cual se analiza la luz. Ya en 1992, el historiador de la ciencia, Klaus Hentschel nos explica que la idea de Freundlich muestra estrechos paralelismos con algunas instalaciones del Monte Wilson, como se puede ver comprando el boceto (imagen III.2) dentro de la carta de 2 de julio de 1918 de Freundlich a Mendelsohn, por primera vez publicado en el Catálogo de la Exposición en memorial del 100 cumpleaños del arquitecto “Erich Mendelsohn, 1887–1953 Ideen, Bauten, Projekte” [Erich Mendelsohn, 1887-1953, ideas, obras,

---

<sup>164</sup> SCHWARZ, Karl: “Die Großen Sternwarten der Vereinigten Staaten”, en: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. Heft 4, 1910.

proyectos]<sup>165</sup> por la historiadora de arte Sigrid Achenbach en 1987 en Berlín, y del esquema funcional del telescopio de Mount Wilson por Hale (imagen III.3).<sup>166</sup>

Sin embargo, en su carta a Mendelsohn, el astrofísico todavía no está seguro respecto de la forma concreta de ejecución, ya que pocos días después Mendelsohn envía dos bocetos de torre en referencia a las ideas de Freundlich: uno con un laboratorio sobre la tierra, otro con uno subterráneo.

En los documentos del arquitecto, que encontramos en el *Erich Mendelsohn Archiv* [Archivo Erich Mendelsohn] en Berlín existen dos bosquejos (imágenes III.4 y III.5), en los cuales la búsqueda de Freundlich de soluciones funcionales apropiadas se resuelve con las formas de Mendelsohn. Los bosquejos llevan las denominaciones «proyecto con laboratorio subterráneo» y «proyecto con laboratorio sobre terreno». Mientras el primero fue presentado por primera vez en la exposición *The Drawings of Eric Mendelsohn*<sup>167</sup> en 1969 y publicado en el catálogo de la misma por Susan King, encontramos el segundo junto con su pareja un año después en 1970 en la publicación *Erich Mendelsohn, opera completa*<sup>168</sup> de Bruno Zevi. Es en la carta de Freundlich y en el intercambio epistolar entre Luise y Erich Mendelsohn donde encontramos estos bocetos o dibujos iniciales del proyecto de la Torre.

En la carta a su mujer del 9 de julio de 1918, Mendelsohn escribe sobre los dibujos, confirmando su gran confesión en su intuición:

*Los bocetos de la casa mística para Freundlich [las dos propuestas de*

---

<sup>165</sup> ACHENBACH, Sigrid: *Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte*. Willmuth Arenhövel. Berlin, 1987. pág. 62 (Catálogo de la Exposición: Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte. Ausstellung zum 100. Geburtstag aus den Beständen der Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin)

<sup>166</sup> véase: HENTSCHEL, Klaus: *Der Einstein-Turm. Spektrum*. Heidelberg, Berlin, New York, 1992. pág. 63.

<sup>167</sup> KING, Susan: *The Drawings of Eric Mendelsohn*. University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969. pág. 67.

<sup>168</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn, opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 62.

*torre], que sin duda tú también has sentido como una «intuición de la nada». Pero con el contorno de una idea espacial ya se forma el conjunto. Así se puede expresar la simultaneidad de circunstancias que se da en la arquitectura de una manera muy fuerte. Creo que esto debe ser así, que esa es la fuerza.* <sup>169</sup>

Como todavía está en el campo de batalla, Mendelsohn busca el apoyo técnico de un ingeniero amigo,<sup>170</sup> de manera que pone en contacto a Freundlich con el ingeniero y constructor Salomonsen de Berlín.

El 12 de julio, viernes por la noche - Erev Sabbat - Freundlich es invitado a la casa de los Mendelsohn, donde Luise (que está sola con la niña) enseña a Freundlich las dos posibilidades del proyecto. Ella (como luego también Freundlich) está a favor de la variante con el laboratorio sobre el terreno.<sup>171</sup> Justo después, el 23 de julio de 1918; Salomonsen va a visitar a Freundlich en Potsdam-Babelsberg y ambos mantienen una «conversación fructífera»<sup>172</sup>. Finalmente Luise apoyará a Freundlich en el proyecto de construcción hasta que Mendelsohn vuelva de la guerra y pueda dedicarse plenamente a ello.

Relacionado con la renovación de la torre entre 1997 y 1999, al buscar antiguos planos y documentos se ha encontrado también un dibujo de planta y sección en el archivo del *Leibniz-Institut*

---

<sup>169</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.07.1918*: «... Die Skizzen für das mystische Haus Freundlichs wirst Du sicher auch nur als : Intuition aus dem Nichts : empfunden haben. Aber mit dem Umriß eines räumlichen Gedankens steht schon das Ganze. Die Gleichzeitigkeit der architektonischen Bindung ist bei mir ganz scharf ausgedrückt. Ich empfinde, daß das so sein muß, daß darin die Stärke liegt».

<sup>170</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.07.1918*.

Respecto de la ayuda de los ingenieros véase JAMES, Kathleen: *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism* . Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne, 1997. nota 73.

<sup>171</sup> MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 12.07.1918*.

<sup>172</sup> MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 23.07.1918*.



*für Astrophysik Potsdam* [Leibnitz-Instituto de Astrofísica de Potsdam] - del que la Torre forma parte (imagen III.6) que corresponde a las medidas de Freundlich. Por su carácter estrictamente técnico y su poca comprensión arquitectónica suponemos que es el dibujo de Salomonsen elaborado para una primera presentación del proyecto de Freundlich a las instancias oficiales. Como veremos, fue justo la variante que podemos definir como «laboratorio sobre terreno» la que se puede calificar de acabada, en cuanto que fue la elegida al interpretar las indicaciones de Freundlich (como se ve en el dibujo de Salomonsen) y a la vez satisfacer la intención proyectual de Mendelsohn.

Ese primer plano tan humilde y sencillo de Salomonsen se presenta en agosto de ese mismo año por Freundlich a la *Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft*, [Sociedad Kaiser Wilhelm]<sup>173</sup>, a *Siemens* y al *Ministerio de Cultura*. En este momento Freundlich no entrega los dibujos arquitectónicos. Como Mendelsohn está en el frente, intentar acabarlos hubiera significado una pérdida de tiempo; al volver de la guerra ya podría hacerlo el arquitecto.<sup>174</sup>

El 7 de noviembre de 1918, en los días de la *Novemberrevolution*, Mendelsohn vuelve y abre su despacho en Berlín con un primer proyecto que tiene perspectivas de éxito.

Dicho plano, fue por primera vez publicado por Norbert Huse en el año 2000, dentro de su documentación de la renovación de la Torre.<sup>175</sup>

También existen una serie de bocetos no fechados (imágenes III.7, III.8 y III.9) en el *Erich*

---

<sup>173</sup> La Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft fue una sociedad que representaba un conjunto de instituciones científicas de Alemania y que operaron como un bloque monolítico ya desde 1911 hasta 1945. Bajo esta sociedad se fundaron sucesivamente desde 1911 instituciones que abarcaron todas las ramas del saber científico en Alemania abarcando desde la entomología, antropología, química, física, matemáticas, agricultura, biología en todas sus especialidades, ornitología, e incluso las leyes. Estas instituciones funcionaron con fondos privados y también aportes estatales e incluso con aportes de similares de Estados Unidos.

<sup>174</sup> FREUNDLICH, Erwin: *Cartas a Erich Mendelsohn de 17 y 21.08.1918*.

<sup>175</sup> HUSE, Norbert: *Mendelsohn. Der Einsteinurm – die Geschichte einer Instandsetzung*. [Mendelsohn. La Torre Einstein - historia de una reparación]. Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000. pág. 34.

*Mendelsohn Archiv* de Berlín, publicados por primera vez por Zevi en 1970<sup>176</sup>, que podemos contextualizar ahora en esa primera fase. Por su carácter monumental nos hacen pensar en la frase de Nietzsche en su obra *Die Geburt der Tragödie*, uno de los libros preferidos por Mendelsohn: «*Hay que construir monumentos macizos y no ensamblados*»

---

<sup>176</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn, opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 62 y 63.

## LOS PRIMEROS DIBUJOS PARA EL PROYECTO DE LA TORRE (1918-1920)

A partir del mes de noviembre de 1918, como Erich Mendelsohn ya está trabajando en su propio despacho en Berlín, encontramos muy poca documentación epistolar. Esta se limita a seis cartas de junio del año 1919 enviadas a su mujer desde Berlín a la Prusia oriental donde ella se encuentra de visita. En las cartas, entre sus pensamientos íntimos, menciona la situación del despacho con sus empleados y se refiere a menudo al trabajo.<sup>177</sup>

En la carta del 18 de junio de 1919; Mendelsohn dice que al día siguiente irá con planos a Potsdam, refiriéndose al proyecto de la Torre Einstein. En el conjunto de planos no fechados del archivo del *Leibniz-Institut für Astrophysik Potsdam* todavía se conserva un plano con dibujos de la planta baja, del sótano y de la sección longitudinal (imagen III.10), que Jörg Limberg considera en un amplio artículo publicado en la edición anual del *Denkmalschutzamt Brandenburg* [Instituto de la protección de monumentos de patrimonio histórico de Brandeburgo] <sup>178</sup> como el primer plano del proyecto. El parecido de este plano con el dibujo de Salomonsen fue luego mencionado por Norbert Huse<sup>179</sup>. El plano corresponde a una foto de una maqueta<sup>180</sup> (imagen III.12), y a un boceto<sup>181</sup> (imagen

---

<sup>177</sup> Siedlung de Luckenwalde y la expansión de la fábrica Herrmann, donde el arquitecto emplea otros arquitectos, entre ellos Arthur Korn.

<sup>178</sup> LIMBERG, Jörg: "Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau". en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 5*. Potsdamer Verlagsbuchhandlung. Potsdam, 1994. pág. 35.

<sup>179</sup> HUSE, Norbert: *Mendelsohn. Der Einsteinturm – die Geschichte einer Instandsetzung*. Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000. pág. 34

<sup>180</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn, opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 62. La maqueta aquí se fecha entre 1918 y 1920.

III.11), publicado por primera vez por Zevi en 1970, que ya nos dan la imagen del proyecto.

Mendelsohn piensa aquí en una torre de paredes «dobles» con un tubo interior tipo chimenea que sustenta el helióstato y respeta estrictamente el diámetro requerido de 50 cm. Sin embargo, a las paredes les asigna un espesor de solo 38 cm (no de 50 cm, como pretendía Freundlich), y de esta forma retoma —tal como antes Salomonsen— una medida típica de los muros de ladrillo. Al espacio de la cúpula se llega por una escalera de caracol de 1,12 m. de diámetro que se desarrolla alrededor de la chimenea. Así, en vez de los 1,5-2,0 m. prefijados por Freundlich, se obtiene una cúpula de un diámetro de 3,5 m. La capa exterior, en la zona de la cúpula también de 38 cm de ancho, se ensancha hacia abajo a 77 cm y de esta forma se logra una torre levemente cónica. En este diseño, la chimenea con el celostato no estaba cimentada en sí misma. Su peso descarga en el anillo exterior de la torre, que se prolonga en la planta inferior. A través de esta chimenea, la luz llega directamente al laboratorio, que incluye el espacio circular debajo de la torre y el espacio horizontal adyacente de temperatura constante que se había solicitado. Por medio de ambos se produce un sistema coherente y cerrado, desde la absorción de la luz por el sistema de espejos del celostato hasta la imagen del espectro en el laboratorio.

Correspondiendo al deseo de Freundlich, el horno y el cuarto de construcción de lámparas lindan con el laboratorio y solamente están vinculados por pequeñas ventanas. A través de una compuerta y del taller que está situado delante, al norte, se llega tanto al laboratorio como al cuarto de lámparas y al horno. En el lado oeste, el laboratorio cuenta también con un cuarto oscuro.

El remate norte se efectúa por medio de un anexo semicircular que acoge el cuarto de acumuladores y la escalera que va hacia al piso superior. En la zona sobre terreno, al lado norte de la

---

<sup>181</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn, opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 65. El mismo boceto fue luego publicado por Limberg (pág. 18), que lo dató como un diseño posterior, del año 1920.

torre se antepone una construcción que contiene un taller, el lavabo y la guardarropía, así como también la escalera que conduce a la planta inferior. A diferencia del dibujo funcional de Salomonsen, aquí Mendelsohn introduce una entrada al edificio. En relación entre la planta rotonda/círculo de la torre este cuerpo toma la forma semicircular de la planta inferior y se ilumina por una franja circunferencial de ventanas, retiradas hacia el interior. En el ápice del semicírculo, esta franja se interrumpe por la puerta de entrada y el enmarque de ventanas. En comparación con el diseño que finalmente se construirá, la escalera de entrada aparece como poco representativa, y además falta la explanada. Desde la torre hay una salida separada hacia el sur por una generosa terraza que Mendelsohn nombraba *Blumenterrasse* [Terraza de flores] que ajardina la superficie que está sobre el laboratorio. Se nota que todavía falta la opinión funcional de modo que el diseño tiene sus inconvenientes. Llama la atención el sistema sin separación entre el telescopio y el laboratorio, que probablemente hubiera ocasionado problemas en la organización de los experimentos. Respecto de la estabilidad térmica también se puede catalogar como crítica la entrada sur separada en la planta inferior.

En su disposición básica, el cuerpo constructivo muestra cierto paralelismo con un dibujo de la fachada (Imagen III.13) que data de 1918 y fue por primera vez presentado en la exposición *The Drawings of Eric Mendelsohn* en 1969 y publicado en el catálogo<sup>182</sup> de la misma por Susan King. En este dibujo, la torre adquiere una forma cónica más acentuada. El taller en la planta baja se ilumina por medio de tres ventanas pequeñas y los rellanos de la torre por medio de un ordenamiento análogo. Únicamente la zona de acceso posee una superficie vidriada generosa en toda la altura de piso. La descomposición de las superficies vidriadas de las ventanas en pequeños elementos hace

---

<sup>182</sup> KING, Susan: *The Drawings of Eric Mendelsohn*. University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969. pág. 66. (Catálogo de la Exposición “The Drawings of Eric Mendelsohn” por el University Art Museum, University of California)

recordar el diseño de Mendelsohn para la remodelación de la Villa Becker en Chemnitz del año 1915).

En marzo de 1920 el nuevo ministerio de ciencias promueve la continuación del proyecto como «urgente y de interés nacional».

Con la creación del *fondo Albert Einstein* por parte de la industria alemana, y con el interés del propio Einstein para que Freundlich lleve a cabo la obra, el proyecto se encarga finalmente de forma oficial a Erich Mendelsohn. Así la idea avanza oficialmente hacia un proyecto real con su propia ubicación, una propuesta de construcción y una cronología, así como una propuesta de fecha de finalización.

Alemania, en estos tiempos, está en fase de reconstitución: a finales de 1919 el nuevo gobierno de la joven república acepta el *Tratado de Paz de Versalles*. Los Mendelsohn están muy interesados en las disposiciones del mismo, porque en este contrato se regula la transferencia de una gran parte del territorio alemán al nuevo Estado polaco. Mientras unos territorios con mayoría de población polaca se devuelven directamente a Polonia, otros, como por ejemplo Ermland y la ciudad de Allenstein —con mayoría de habitantes de origen alemán— son sometidos a un referéndum para que todos que los nacidos en estas regiones puedan decidir sobre su nacionalidad. En el caso de Allenstein el referéndum tiene lugar el domingo, día 11 de julio de 1920, y la gran mayoría (97%) votaba a favor de la permanencia de la región dentro de la República Alemana.

A causa del referéndum Luise va el día 5 de mayo 1920 a Prusia oriental. Como Erich, también ella tiene a muchos familiares en los territorios en los que en este momento nadie sabía qué iba a pasar. El viaje de Luise dura dos meses, en los que aprovecha para visitar y apoyar a sus familiares. Mendelsohn, igual que Luise, está a favor de la permanencia de su región en Alemania, de modo que quiere estar en Allenstein el día 11 de julio para votar en el referéndum. Antes, en mayo, la va a visitar unos días y luego se encuentran en Königsberg para viajar juntos a Allenstein. Aquí empieza un intensivo intercambio epistolar, con a veces dos o tres cartas al día entre la pareja, dominado por dos temas: el futuro de Alemania con la posición de ambos en la joven República alemana y el progreso del proyecto de la torre Einstein.

## LA REALIZACIÓN DEL ANTEPROYECTO

A partir de las ideas de Freundlich la parte «astro» del aparato, el celostato y el sistema de espejos y lentes que va verticalmente desde la cúpula hasta el laboratorio de la planta baja del edificio fue finalmente realizado por la fábrica Carl Zeiss de Jena, mientras que la parte «física», el espectrógrafo con el refractario en el sótano de la torre, procedería de la fábrica Siemens de Berlín. Es tarea básica del arquitecto incorporar el aparato «astrofísico» al diseño del edificio. Normalmente este proceso se habría llevado a cabo en paralelo a la fase del proyecto básico, pero en el caso de la torre, por las circunstancias de las que se ha hablado antes, se hace después. Mendelsohn y Freundlich tienen la intención de aclararlo e incorporarlo en el mes de mayo de 1920. A principios de junio Freundlich quiere presentarlo a la fundación y al instituto de Potsdam y luego confirmarlo por la administración. Mendelsohn debe prepararlo todo en el mes de junio para iniciar la construcción a principios de julio.

Es notable, especialmente en las primeras semanas, el papel predominante que juega la técnica, o sea la función del aparato astrofísico, ya que no se puede olvidar que en primer lugar la torre es una obra técnica, un edificio de investigación.

Algo característico de la manera de trabajar de Mendelsohn son sus viajes: mientras está en un proceso importante —como es el trabajo de anteproyecto— consigue un encuentro con Zeiss en Jena y lo aprovecha para visitar Weimar, por ejemplo, y dos semanas después, en medio de la intensa colaboración con Siemens, se va diez días de vacaciones a Prusia Oriental. Eso pone por un lado más presión al proceso de trabajo por falta de tiempo y de presencia, pero también provoca un cierto juego entre la distancia local y los espacios temporales para pensar y reflejar sus visiones, que muchas veces tienen como consecuencia un cambio en las mismas.

El 10 de mayo de 1920, con el objetivo de coordinar la idea arquitectónica con las exigencias técnicas y científicas, Freundlich y Mendelsohn efectúan una visita a los talleres de Carl Zeiss en Jena, una fábrica de óptica de precisión.<sup>183</sup> Gracias a la cercanía de las dos ciudades, dedican un fin de semana para visitar primero la ciudad de Weimar, donde ven la casa de Goethe, la Bauhaus y se encuentran con Gropius y Lyonel Feininger, a los que Mendelsohn ya conocía desde su participación en el *Arbeitsrat für Kunst*. (No le gustaba mucho Gropius, pero sí compró una colección de gráficos y el famoso cuadro *Gelmeroda IV* de Feininger.) Como sabemos por la carta del 10 de mayo de 1920, Freundlich estuvo encantado con esa excursión artística junto a su amigo Mendelsohn, el cual escribe con entusiasmo una postal a Luise con el encabezamiento: «Siguiendo los pasos de van de Velde y de Feininger».<sup>184</sup>

Después de Weimar visitan los laboratorios de Zeiss para comprobar la integración del diseño de la torre con los instrumentos científicos. Observan que para la instalación y el montaje suficientemente estable del helióstato y de la lente del telescopio hay que considerar, para la torre exterior sobre la que descarga la cúpula giratoria, un perímetro considerablemente mayor al que se ha planeado originariamente. Aparte de esto, el sistema funcional que Freundlich ha ideado es aprobado, como podemos leer en la carta que Mendelsohn envía a su esposa poco después:

*... hacia Jena, en Zeiss con reuniones agotadoras. La torre adquiere una barriga más voluminosa, y a causa de esto cambian naturalmente todas las proporciones. La organización continúa siendo la misma.*<sup>185</sup>

Ciertamente el cambio de las medidas del aparato astronómico, con su organización vertical por

---

<sup>183</sup> Carl Zeiss de Jena, era la industria de ingeniería y óptica de precisión que suministró el equipo óptico de la Torre, mientras Siemens suministró el equipo técnico de la Torre.

<sup>184</sup> Veasé: MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.05.1920*.

<sup>185</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 12.05.1920*: «... Der Turm bekommt einen etwas dickeren Bauch, dadurch verändern sich naturgemäß alle Verhältnisse. Die Anordnung bleibt dieselbe».



todo el edificio, provoca un cambio en todas las plantas:

*Después del asesoramiento de Zeiss, el proyecto de Potsdam se enfrenta con nuevas dificultades en la planta, que requieren de una entrega total.<sup>186</sup>*

Mientras está trabajando en el diseño Mendelsohn sigue imbuido de la teoría de la relatividad, y ahora la nueva interpretación del espacio y del tiempo llaman su atención. Es en esos días en cuando escribe a su mujer para explicarle una discusión entre él, Freundlich y el doctor Stern, un amigo de la familia de Luise de Königsberg y uno de sus futuros clientes, sobre la «teoría de la relatividad de Albert Einstein y la teoría estética sobre los principios espaciales y temporales por Immanuel Kant».<sup>187</sup>

Como Mendelsohn se va de vacaciones la segunda mitad de mayo, su empleado, el arquitecto Kajarowski, avanza en el anteproyecto de la torre, incluyendo los cambios que deben hacerse por el aparato de Carl Zeiss. Justo después, a primeros de junio, Mendelsohn se encuentra con Freundlich y el ingeniero de Siemens.

*Gracias a la reunión con Freundlich y el ingeniero de Siemens tenemos los elementos para poder terminar los planos. Todavía tienen que pasar otra vez por Zeiss y después se podrán confeccionar según la última versión. La última maqueta, en la cual estuve trabajando anoche hasta tarde, es masa, a diferencia de la unidad superficial lineal de la primera versión. Por lo tanto es un gran progreso en la planta. A principio de semana te enviaré los planos, también una fotografía de la segunda maqueta.<sup>188</sup>*

---

<sup>186</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 13.05.1920: «... Das Potsdamer Projekt stößt nach den Zeiss Beratungen auf neue Grundrißschwierigkeiten, die erfordern ganze Hingabe».

<sup>187</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 17.05.1920.

<sup>188</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 02.06.1920: «... Konferenz mit Freundlich u. Siemensingenieur, sodaß die Pläne nun fertig gemacht werden können. Sie haben dann noch einmal Zeiss zu passieren u.

Paralelamente al ajuste del aparato técnico, o sea de la función misma del edificio, Mendelsohn empieza a trabajar la forma, y lo hace a través de unas maquetas de volumen. No se ha conservado ninguna de ellas, pero parece que ahora acababan de realizar la segunda y que aún vendrían cinco más.

Después de la reunión con los ingenieros de Siemens y en preparación a la presentación de Freundlich a la fundación, al instituto de Potsdam y a la administración, en el despacho Mendelsohn se hace un plano y una maqueta, que luego se dará por buena y se seguirá desarrollando.<sup>189</sup>

Después de incluir todos los cambios, el lunes, día 7 de junio de 1920 Freundlich presenta finalmente el diseño del anteproyecto en un «coloquio especial» celebrado en el Instituto de Potsdam. El hecho de que no solamente lo presente a la fundación sino a todos los colegas del observatorio de Potsdam muestra también el gran interés que hay en el tema.

*En un coloquio especial, Freundlich presentó hoy el proyecto a todos los colegas de Potsdam. Estaba muy contento de que todos estuvieran completamente de acuerdo con la distribución de la parte científica. Fue necesario para despejar el campo de posibles sospechas y reticencias de sus colegas. Me parece que en la planta ya está todo, casi no hay otras posibilidades. La planta y la sección están unívocamente definidas. Ahora todo depende de la implementación espacial, de la realización. Queremos*

---

*werden dann zur Ausführung nach endgültiger Fassung kommen. Das eine Modell, an dem ich gestern bis in den späten Abend saß, ist Masse gegen die lineare Oberflächeneinheit der ersten Fassung. Ist also unbedingt ein großer Fortschritt auch im Grundriß. Ich werde Anfang der kommenden Woche Dir die Pläne schicken, auch eine Photographie nach dem 2. Modell».*

<sup>189</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 05 y 06.06.1920.

*ir el miércoles temprano a Dresde.* <sup>190</sup>

En el archivo del *Leibniz-Institut für Astrophysik Potsdam* se conserva un plano (imagen III.14), publicado por primera vez en 1994 por Limberg,<sup>191</sup> que puede corresponder a los dibujos de planta y sección mencionados en la carta y podemos considerar como el presentado por Freundlich el 7 de junio.<sup>192</sup>

La diferencia sustancial de este proyecto con respecto al primero es la separación espacial del trayecto de luz en dos tramos, con la consiguiente conformación del telescopio como sistema aparte basado en cuatros apoyos. La torre tiene una planta oval que se expande en el eje longitudinal. Alrededor del telescopio se desarrolla una escalera, la que por la mayor extensión longitudinal también forma superficies de rellano claramente reconocibles. Se agranda el diámetro de la cúpula 4,26 m y con eso casi alcanza las dimensiones de la cúpula que se construye. Condicionado por la variación longitudinal del corte interior de la torre, en la cara norte se efectúa un retroceso que origina una corona que soporta la propia cúpula. La forma básica de la torre, levemente cónica, angostándose hacia arriba, no sufre variaciones; sin embargo, se abre y se acristala la cara norte en toda su altura como muestra la imagen.

---

<sup>190</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 07.06.1920*: «... Freundlich legte heute in besonderem Colloquium den gesamten Potsdamer Kollegen den Plan vor. Er war sehr beglückt, daß Alle mit der wissenschaftlichen Einteilung völlig einverstanden sind. Das war notwendig, um sich gegen kollegiale Verdächtigungen freies Feld zu wahren. Am Grundriß scheint mir nunmehr auch kaum etwas anders möglich. Grundriß und Aufriß sind eindeutig bestimmt. Es wird nun Alles auf die räumliche Umsetzung, auf die Ausführung ankommen. Wir wollen Mittwoch früh nach Dresden».

<sup>191</sup> LIMBERG, Jörg: "Erich Mendelsohns Einsteinurm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau". en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 5*. Potsdamer Verlagsbuchhandlung. Potsdam, 1994. pág. 12. Limberg lo data aquí entre 1918 y 1919.fg

<sup>192</sup> El dibujo no tiene fecha, pero Limberg lo sitúa erróneamente entre 1918 y 1919. Sin embargo, en función de los datos respecto a las medidas y al sistema, solo puede haber sido confeccionado después de haberse efectuado la coordinación técnica con Zeiss del 12 de mayo de 1920.

Después de la confirmación de la función en planta y sección, ahora para Mendelsohn empieza una nueva fase del proyecto. Como cuando visionó las Gesichte y entonces entendió la función con todas sus consecuencias, ahora empieza a desarrollar el edificio, el espacio y la forma, y esta última la encuentra a través del material: el hormigón. Y es en la última frase de la cita, donde habla del viaje a Dresde, donde lo confiesa. Su destino en Dresde es la famosa empresa de hormigón *Dyckerhoff & Widmann*, conocida en esos años por su experiencia con este nuevo material, y demostrada su capacidad constructiva en obras como la Jahrhunderthalle en Breslau, que fascinó a Mendelsohn cuando la visitó justo después de su inauguración en 1913. Pero el encuentro con *Dyckerhoff & Widmann* no ha sido fructífero. El resultado de la presentación del proyecto, el pesimismo que estos muestran y un cálculo rápido del coste de las obras hacen pensar a Mendelsohn en la posibilidad de contratar una empresa local de Potsdam menos nombrada aunque con menos experiencia en este tipo de construcciones.<sup>193</sup>

Mendelsohn ahora no piensa en los problemas constructivos, sino en el diseño: «Ahora soy arquitecto, ¡y cada día más!»,<sup>194</sup> escribe a su mujer. Por su intensidad, el intercambio epistolar tiene mucho en común con las cartas que enviaba desde el frente ruso en el verano de 1917, cuando estaba imbuido por sus revelaciones. Así el domingo, 13 de junio escribe:

*Pasar un día detrás de la torre reclama que sude una gran cantidad de sangre, y que haga malabares para resolver los problemas. Un gran tormento! Para liberarme necesitaré unos silenciosos días de soledad. Soy completamente dependiente de mi trabajo y su éxito.*<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.06.1920*

<sup>194</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.06.1920*

<sup>195</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.06.1920: «....tagüber hinter dem "Turm", der viel Blut beansprucht und mit Problemen jongliert. Darüber noch viel Zerquältes. (...) Brauchte eine Reihe stiller einsamer Tage um wieder frei zu werden. Bin ganz abhängig von meiner Arbeit und ihrem Gelingen».*

Dos días después, el 15 de junio, leemos:

*La torre domina ahora mi día, mi trabajo, estado de ánimo y actitud hacia el mundo. Es un largo sufrimiento. Es esta una manera de concebir y dar vida?*<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 15.06.1920*: «... Der "Turm" bestimmt jetzt meinen Tag. Arbeit, Stimmung und Stellung zur Welt. Lange Schmerzen. Welcher Geburt gelten sie?»

## CONFLICTO CON LA OFICINA DE CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO Y CAMBIOS EN LA IDEA DE LA TORRE

Algo complica el proyecto en ese momento: el problema del permiso de construcción. Como se ha dicho antes, Mendelsohn, como arquitecto privado, no tiene permiso para construir edificios públicos. Y después del rechazo, a primeros de junio, de su proyecto de ampliación de la fábrica de sombreros de Luckenwalde<sup>197</sup>, ahora existe la amenaza de un fiasco similar. El lunes del 14 de junio, después de una primera visita a la oficina de construcción del estado en Potsdam, en la que Freundlich y su arquitecto presentan el proyecto al responsable de las obras del observatorio de Potsdam, Mendelsohn escribe:

*Potsdam fue una catástrofe. El director de la delegación de construcción, del que dependen las obras del terreno del observatorio astronómico, está indignado y tiene una actitud de abierta oposición. Va a ser necesario un «toque» y Freundlich tratará la cosa directamente con el ministerio. A mí el tema me enerva desde hace días.<sup>198</sup>*

---

<sup>197</sup> Antes del proyecto de la de la famosa Hutfabrik [fábrica de sombreros] de Steinberg & Herrmann, construido entre 1921/23 en la zona industrial de Luckenwalde, Mendelsohn estaba haciendo un proyecto de ampliación de la antigua fábrica Herrmann en el centro de Luckenwalde. El proyecto no fue realizable por objeciones de la oficina de construcciones local.

<sup>198</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.06.1920*: «... Potsdam war eine Katastrophe. Der Baumeister des staatl.Hochbauamtes, dem die Bauten des Sternwartgeländes unterstellt sind, fassungslos und restlos ablehnend. Frisur wird notwendig sein und Freundlich will direkt beim Ministerium versuchen, die Sache durchzudrücken. Mich hat die Angelegenheit schon Tage voraus umgewühlt».

Inmediatamente Freundlich se pone en contacto con el ministerio pidiendo una reunión. Para dicha reunión se preparan los planos. Tendrá lugar el lunes, 21 de junio, y el viernes anterior el proyecto ya parece terminado, pero Mendelsohn todavía tiene dudas:

*Los planos de la torre están listos y se ven muy «distinguidos», en el caso que la violencia de mis curvas permitan esta expresión tan civilizada. Freundlich irá con ellos al ministerio el lunes. Los presupuestos se enviarán hoy. Schmitz está haciendo una maqueta grande para fijar desde el principio todos los detalles y comprobar posibilidades. Mañana se comenzará con los planos de construcción a mayor escala. Adjunto tres dibujos a los planos técnicos que se te envían mañana: N°. 1, la versión hasta el momento. N°. 2, la última versión. Puedes reconocer el último paso después de la supresión de las antas a ambos lados del acceso. Debido a ello, la idea del anillo en el lugar más destacado toma un impulso atrevido en hormigón armado. Si se puede, voy a hormigonar completamente la parte superior y el lado del anillo. N°. 3, es una variante de la 2. El anillo de ventanas está dispuesto ante la superficie de hormigón. ¿Qué piensas? Todavía hay tiempo. Así que por fin llega la autorización ministerial, para que como arquitecto privado pueda trabajar en una obra estatal (algo que se ve como una intrusión en derechos sacrosantos) Freundlich está de buen ánimo; yo, escéptico hasta más no poder, espero llevar adelante rápidamente la adjudicación.<sup>199</sup>*

---

<sup>199</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1920*: «... Die Turmpläne sind fertig und sehen sehr distinguert aus, soweit die Gewalttätigkeit meiner Kurven solch zivilisierten Anstand zulässt. Freundlich Montag erst damit zum Ministerium. Die Anschläge sind heute bereits fort. Schmitz macht ein großes

Los bocetos (imagen III.15) que Mendelsohn adjunta a la carta dirigida a su esposa del 18 de junio 1920 se ha conservado en el *Erich Mendelsohn Archiv* y fue por primera vez publicado por Sigrid Achenbach<sup>200</sup> en 1987. Estos bocetos también son congruentes con los dibujos en el plano (imagen III.14) mencionado antes, y así confirman la ubicación temporal del diseño entre el 7 y el 18 de junio de 1920. Además esto nos permite la sincronización de un dibujo sin fecha aún (imagen III.16) que también encontramos dentro de la colección de los bocetos del *Erich Mendelsohn Archiv* y conocemos desde la primera publicación de una selección de cartas del arquitecto por el historiador y amigo íntimo Oskar Beyer en 1961.<sup>201</sup>

Como la conferencia entre Freundlich y el ministerio, que se basaba también en este diseño, fue positiva, se encuentra una solución para continuar y posibilitar la continuación del proyecto:

*El Ministerio de Cultura ha otorgado el permiso al arquitecto privado sobre la base del acuerdo de que después de haber terminado el Instituto, el mismo pasará a la Administración de los observatorios de Potsdam. Con esto, la Fundación Einstein aparece como persona privada y puede*

---

*Modell, um von vorn- herein alles Detail festzulegen und auszuprobieren. Morgen beginnen die Baupläne im großen Maßstab. Zu den technischen Plänen, die morgen an Dich abgehen, sind 3 Skizzen. 1) die bisherige Fassung (2) die letzte [Fassung]. Du erkennst den letzten Schritt nach Fortfall der Eckpfeiler zu beiden Seiten des Eingangs. Dadurch kommt die Ringidee an der hervorragendsten Stelle zum kühnsten Eisenbetonschwung. Ich werde den Oberbau u. die Ringseite des Turms, wenn's irgend geht, vollständig betonieren. (3) Eine Variante zu 2. Der Fensterring ist vor die Mauerfläche gelegt. Was meinst du? Noch ist's Zeit. Sobald die ministerielle Erlaubnis (Privatarchitekt auf staatlichem Gelände - Eingriff in benedite Rechte) da ist - Freundlich ist guten Muts, ich skeptisch bis auf Messer -, hoffe ich die Vergebung sehr schnell zu fordern».*

<sup>200</sup> ACHENBACH, Sigrid: *Erich Mendelsohn, 1887-1953 Ideen Bauten Projekte*. Willmuth Arenhövel. Berlin, 1987. pág. 61

<sup>201</sup> BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn. Briefe eines Architekten*. Prestel-Verlag München. Passau, 1961. pág. 67



*traspasar la obra a quien quiera. Así, la presentación de los planos al Estado es solamente una cuestión formal. Mañana temprano viajo a Potsdam para acelerar el trámite de permiso con las autoridades de la vigilancia de las construcciones. Krapowski también viaja conmigo — responde bien logra dibujar las plantas con fineza— para marcar el terreno de la obra. (...) El lunes, o sea dentro de 8 días, será la reunión con Einstein y el patronato: Einstein, Freundlich, Müller y el Dr. Berger (gerente de la Asociación de la Gran Industria del Reich, como asesor comercial), en la que espero aprobar los contratos con las empresas, etc. También el valor de los costes de obra, etc. Con esto ya se podrá empezar.<sup>202</sup>*

En los días siguientes, dentro del fin de semana (sábado 19 y domingo 20 de junio 1920), y justo antes de la reunión de Freundlich en el ministerio (lunes 21 de junio), Mendelsohn retoca otra

---

<sup>202</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 21.06.1920*: «... Das Kultusministerium (Excellenz Naumann, der alte Gönner Freundlichs contra Struve) hat die Genehmigung für d. Privatarchitekten auf Grund der Vereinbarung erteilt, daß erst nach Fertigstellung des Instituts das Institut selbst in den Verwaltungskreis der Potsdamer Sternwarte (astrophysikal. Observatorium) übergeht. Damit tritt die "Einstein Spende" als Privatmann auf u. kann den Bau übertragen, wenn sie will. Dadurch wird die Einreichung der Pläne beim Staat nur eine Formsache. Ich fahre morgen früh nach Potsdam, um die baupolizeiliche Genehmigung beschleunigt durchzusetzen. Kajarowski kommt mit - er bewährt sich sehr u. macht bereits Grundrisse mit Finessen -, um den Platz gleich abzustecken. (...) Am Montag - also heute in 8 Tagen - ist Konferenz mit Einstein u. Kuratorium: Einstein, Freundlich, Müller u. Dr. Berger (Geschäftsführer d. Reichsverbands d. deutsch. Großindustrie als kaufmänn. Berater), bei der ich die Verträge mit d. Unternehmer u.s.w. genehmigen lasse. Ebenso Höhe der Bausumme u.s.w. Dann kann angefangen werden».

vez el proyecto.<sup>203</sup> A causa de unos «cambios en la planta» —no sabemos si por incorporación de los ingenieros de Carl Zeiss, de Siemens o del arquitecto mismo—, Mendelsohn dice que los planos «que ya estaban terminados perdieron de nuevo su equilibrio». Empieza todo de nuevo, imbuido por la confianza de su relevación: «No se puede parar si se quiere producir algo bueno», explica en la misma carta del sábado 19 de junio a su mujer<sup>204</sup>. El día siguiente, el 20 de junio, aprovechando la tranquilidad del domingo en su despacho, está contento con el cambio completo del proyecto:

*He tenido un buen día. La Torre estaba completamente patas arriba y al tiempo ya para sobre sus pies. Ahora solo Freundlich tiene que dar su bendición. Hoy he hecho dos nuevas maquetas, además de la tercera y la cuarta ya existentes. Los bosquejos de hoy domingo salen mañana en un rollo para ti. Están esperando en mi mesa. Vas a ver los cambios en la planta y la actual curvatura, más elaborada. Es una lástima que mañana se envíen a las «autoridades» los planos ya viejos (...) Adjunto, además, la planta de transición, así queda claro el cambio de rumbo.*<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Mientras tanto, en la oficina de Mendelsohn se envían a imprimir los planos y se van preparando los planos de construcción. No obstante, sin estar convencido completamente del diseño, a fin de semana, el viernes 18 de Junio, Mendelsohn envía a su esposa otros 3 bosquejos con el actual diseño y otras dos variantes.

<sup>204</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 19.06.1920*: «... Die fertigen Turmpläne haben abermals durch eine Grundrißänderung ihr Gleichgewicht verloren. Muß ausgearbeitet werden, wo sie enden sollen. Man kann nicht Halt sagen, wenn Gutes entstehen soll. Sobald es überlegt ist, Skizzen für Dich. - Das Hauslebenhaus bekommt nun den Turm in Putz».

<sup>205</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.06.1920*: «... Ich habe einen schönen Tag gehabt. Der "Turm" ist vollkommen auf den Kopf und damit gleichzeitig - auf die Füße gestellt. Nur Freundlich hat noch seinen Segen zu geben. Ich habe heute 2 Modelle zum vorhandenen 3. und 4. gemacht. Die Skizzen des heutigen Sonntags gehen morgen in Rolle an Dich ab. Sie warten schon auf meinem Tisch. Du wirst dem Grundriß die Veränderung ansehen und die jetzige - glatte Rundung. Es ist nur schade, daß morgen die

Sobre la «bendición» de Freundlich no tiene que preocuparse mucho, es muy leal y también le apoya en esto, como lo comunica unos días después:

*La planta se vuelve atrayente, pero va a ser inaceptable para el jefe de obras del gobierno. En todo caso, Freundlich me apoya.*<sup>206</sup>

Es notable la ignorancia, con cierto sentido del humor, sobre los problemas que este nuevo cambio va a provocar con las autoridades.

Pero ¿cómo nos podemos imaginar esta solución? En la carta del 20 de junio a Luise, Mendelsohn hace referencia a dibujos en rollo y a una planta de transición,<sup>207</sup> que le envía para que visualice el cambio de rumbo. Sin embargo, hasta ahora no se han podido ubicar exactamente los mencionados documentos de entre los numerosos dibujos que se conservan. Solo en dos imágenes publicadas por Mendelsohn en el cuaderno de Wasmuth<sup>208</sup> en 1924 —bajo el título «Anteproyecto» y fechadas al año 1919, un dibujo de la planta (imagen III.19) acompañado de una perspectiva (imagen III.18) que también coincide con un dibujo de la planta baja (imagen III.17) de la Torre que se conservó en la *British Architectural Library* en Londres y encontramos en la publicación de Huse<sup>209</sup> de 2000— se puede reconocer este cambio de rumbo decisivo en función de la marcada discordancia con los

---

*alten Pläne zu den "Beamten" gehen. (...) Ich füge auch noch den Überganggrundriß bei. Dann wird die Richtungsänderung klarer».*

<sup>206</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 24.06.1920*: «... Der Grundriß wird reizvoll aber für die Regierungsbaustr. unannehmbar. Freundlich jedenfalls geht mit».

<sup>207</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.06.1920*.

<sup>208</sup> MENDELSON, Erich: "Erich Mendelsohn Bauten und Skizzen" en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Ernst Wasmuth AG. Berlin, 8. Jg. 1924. Heft 1-2. pág. 11. Aquí con fecha de 1919, por consiguiente habría que ubicarla entre ambos diseños descritos arriba, lo que sin embargo, por el diseño expuesto, pudo serlo solamente a continuación, es decir, después del 18 de junio de 1920.

<sup>209</sup> HUSE, Norbert: *Mendelsohn. Der Einsteinturm – die Geschichte einer Instandsetzung*. Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000. pág. 40

diseños anteriores y la semejanza básica con el proyecto ejecutado realmente.

Característica aquí es la articulación central de la Torre por medio de una escalera. Dos formaciones anulares, asidas una con otra, entrelazadas, la de la escalera de caracol y la Torre, empujan el cuerpo hacia arriba. Al diseño corresponden dos dibujos conservado en el Erich Mendelsohn Archiv (imágenes III.20 y III.21) y publicados en Zevi<sup>210</sup> adjudicándole la fecha de 1920, sin decir que son dibujos de este anteproyecto. Aquí se ve que la figura de la Torre, y de la escalera antepuesta, se perfila marcadamente. En el exterior, este tercer proyecto ya muestra claramente la forma dinámica de la obra que se realizó. Pero lo decisivo es la prolongación del volumen del cuerpo al pie de la Torre, que implica un reordenamiento funcional de la planta baja. Es característica la articulación central de la Torre por medio de una escalera. Dos formaciones anulares, asidas una a otra, entrelazadas, la de la escalera de caracol y la Torre, empujan el cuerpo hacia arriba. La figura anular de la de la Torre y de la escalera antepuesta se perfilan marcadamente y solo en este dibujo aparecen de esta forma.

A partir de los diseños anteriores, el aprovechamiento del espacio se puede interpretar de la siguiente forma: por medio de la extensa explanada se entra en un pequeño cancel, donde a derecha e izquierda se ordenan el lavabo y la guardarropía, y seguidamente a un pequeño vestíbulo. Aquí se bifurca el camino; hacia la derecha, a la planta inferior por medio de una escalera y hacia la izquierda, al ámbito mismo de la Torre en torno a la escalera de articulación. En la apariencia exterior, aquí ya se muestra claramente la forma de la solución que se llevó a cabo. Otros paralelismos se pueden leer en el diseño de la escalera de acceso y en la ejecución marcada y alabeada de las ventanas del taller.

---

<sup>210</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn, opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 62.

## EL PROYECTO DEFINITIVO

Después del «cambio de dirección» efectuado y del trabajo intensivo e «ininterrumpido», Mendelsohn se enfrenta ahora a otro problema: durante la preparación del contrato para la constructora para inicios de julio, llegaron a finales de junio las estimaciones de los costes. La inflación de esos años y la geometría del edificio, con sus paredes curvadas y su sistema de dos torres, provocan un desfase enorme respecto al presupuesto de la fundación. Además, el arquitecto todavía no está satisfecho con el resultado, y el tema de los costes lo ve como una responsabilidad de Freundlich, como leemos en la carta del 26 de junio:

*... 10 de la noche. Desde las 7 de la mañana estoy sobre la torre, en medio de la torre y abajo de ella. Hemos probado todas las posibilidades. Quizás ahora tendremos la solución definitiva. Los presupuestos arrojan sorpresas en los precios. Los costes de obra no suman 300.000, sino 500.000. Una píldora amarga para Freundlich, cuyo optimismo y su confianza van a colisionar con el estropajoso dinero. Llega de Jena el lunes. Va a quedar patas arriba. Voy a ayudarlo para que pueda poner otra vez los pies sobre la tierra. (...) En todo lo que hago está la sombra de la torre.<sup>211</sup>*

---

<sup>211</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 26.06.1920*: «... 10 Uhr Abends. Von morgens 7 Uhr ab ununterbrochen über dem Turm, unter ihm, zwischen durch. Alle Möglichkeiten, bis jetzt endlich vielleicht endgültige Lösung. Anschläge ergeben Preisüberraschung. Nicht 300 000, sondern 500 000 Baukosten. Bittere Pille für Freundlich, dessen Optimismus und Zuversicht am lumpigen Geld wohl kaum anprallen wird. Kommt erst Montag früh aus Jena. Wird Kopf stehn. Werden ihm unter die Arme greifen, um ihn wieder auf die Füße zu bringen. (...) Der Turm überschattet Alles, was ich beginne».

Bajo de esta presión de los costes, ya que tal como está ahora el proyecto no es realizable, toma la decisión de hacer una «planta simple». Las cosas más caras, como la planta redondeada y la torre escalera antepuesta a la torre, se anulan y se favorece una solución más compacta y por lo tanto más económica. No sabemos si esto lo hacía solamente con la motivación de reducir los costes o también con la intención de mejorar el diseño. Cuando leemos su explicación del 28 de junio a su mujer, nos hace pensar más en una lógica continuación del proceso de diseño a favor de una forma que exprese la nueva teoría de la gravedad que en un cambio básico por razones económicas:

*La torre se vuelve angulosa. Crece desde la masa balanceando el espacio del taller. Se nota su tendencia al retroceso, es la lucha entre dos polos: el taller y el acceso encuentran dentro de la torre su lógico centro de gravedad. La torre se transforma en el punto energético, de disputa entre dos voluntades dominantes. La planta angular ahorra dinero. Ahora lo problemático es la cúpula redonda sobre la torre angular. Ya se encontrará en el detalle. Llegamos a una planta simple. Lema: pobre Alemania. Se tratará de lograr unívoca grandeza desde la simplicidad. Pienso que ya está en el planteamiento. Me parece que lo hemos probado todo y hemos avanzado. La comparación con los primeros dibujos se desploma. La línea debe morir, debe convertirse en el contorno de la masa. Si falta la masa, la línea no tiene que simular energía ni movimiento. Arquitectura es el predominio de la masa. Ahora tienes que decidir si anillo o muro rebajado: brutal. Freundlich está de vuelta. ZEISS está encantado, dona elementos de óptica por medio millón. Con la donación de cemento e hierro, llegamos a 350.000; la cuenta más favorable. Pues bien, mañana temprano, entrevista —consejo de*

*administración y arquitecto— en Potsdam.*<sup>212</sup>

Paralelamente, Mendelsohn y Freundlich hacen todo lo posible para encontrar una solución para el problema del dinero. El 29 de junio tienen una reunión con los donantes:

*Hoy en Potsdam con Müller, Freundlich, Dr. Schneider (Asociación de la Industria Alemana del Reich). Pues bien, donarían cemento y hierro. Espero entonces poder arreglármelas con 350 mil y el más mínimo gasto. Todavía no terminamos de arreglarnos con la planta angular. Espero que mañana sea un buen día. Hay negociación con Bolle [constructora], planos y contratos»*<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.06.1920*: «... wir haben den Sonntag um den Turm gegessen (Kajor. u. ich) um ihn austoben lassen. Kurzer Halbschlaf Nachmittag mit Vision, die letzte wunde Stelle gesund zu machen. Der Turm wird eckig. Dadurch wird das Herauswuchten des Turms aus der gelagerten Masse des Arbeitszimmers ermöglicht, seine Tendenz rückwärts wird sichtbar, der Kampf zwischen den Polen: Arbeitsraum u. Eingang in den Turm als den logischen Schwerpunkt verlegt. Turm wird Energiepunkt, Austrag, Herrscher zwischen 2 Willen. Der eckige Grundriß spart Geld. Problem ist nur noch die runde Kuppel auf dem Viereckturm. Das wird sich im Detail finden. Wir kommen nunmehr zu einem simplen Grundriß - Motto: armes Deutschland. Es wird sich darum handeln aus der Simplicitas die eindeutige Größe herauszuholen. Im Aufbau, meine ich, ist sie schon da. Mir scheint nun Alles durchgeprobt und weitergebracht. Der Vergleich mit den ersten Skizzen schlägt. Linie muß sterben, muß Massenumriß werden. Linie darf nicht Energie, nicht Bewegung vorgeben, wenn die Masse fehlt. Architektur ist Massenherrschaft. Du mußt nun entscheiden, ob Ringe oder die ungeschmälerte = brutale Mauer. - Freundlich ist zurück. Zeiss ist entzückt. Stiftet Optik für 1/2 Million. Bei Stiftung von Cement und Eisen kommen wir auf 350.000,- sparsamster Rechnung. Also: morgen früh Konferenz - Kuratorium u. Architekt - in Potsdam».

<sup>213</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 29.07.1920*: «... Heute in Potsdam mit Müller, Freundlich, Dr. Schneider (Reichsverband d. deutsch. Industrie). Cement und Eisen sollen also gestiftet werden. Dann hoffe ich mit 350 000 und geringstem Aufwand auszukommen. Wir sind noch nicht mit dem eckigen Grundriß zurecht. Hoffentlich wird morgen ein guter Tag. Dann Verhandlungen mit Bolle, Bauzeichnungen u. Verträge».

El día siguiente, el 30 de junio, tienen la cita con la empresa local de construcción:

*Hoy estuvimos largo tiempo con Bolle haciendo cuentas. Nos vamos a arreglar con la cantidad. Bolle va a hacer la obra. Ya se podría adjudicar si los planos estuvieran listos. Creo que el calor y el hecho de que la tinta no corra podrían impedir que lo consigamos. Será necesaria un poco de suerte. Ahora estoy fijado en la forma angular-redonda y creo que esa es la solución. La planta que fue trabajada para la torre oval todavía provoca dolor. Pero todo va por el buen camino. El ministerio ya envió las cosas a Potsdam con la recomendación explícita de que solo se revise la parte técnico-constructiva, siempre y cuando tenga que ver en el futuro con la responsabilidad de mantenimiento; por lo demás, se debe promover toda agilización y facilitación del trámite.*<sup>214</sup>

Un día después, el 1 de julio, Mendelsohn acaba su carta:

*Parece que hoy se logró la planta. Mañana lo aprobamos.*<sup>215</sup>

Al día siguiente Freundlich aprueba el nuevo diseño y está «totalmente feliz». Mendelsohn ya está trabajando en una nueva maqueta sobre las ventanas y pensando en el interior:

---

<sup>214</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise del 30.07.1920: «... Ich habe heute mit Bolle lange gerechnet. Wir werden mit der Summe auskommen. Bolle führt die Geschichte aus. Der Bau könnte vergeben werden, wenn die Zeichnungen fertig wären. Die sind etwas durch Hitze und Festlaufen vom Rekord abgebracht. Es fehlt eine glückliche Stunde. Ich habe mich nun mal auf die eckig-runde Form gelegt und glaube, daß sie die Lösung bedeutet. Der Grundriß, der für den ovalen Turm gelöst ist, macht noch Schmerzen. Sonst ist alles in bestem Gang. Das Ministerium hat die Sachen schon nach Potsdam gegeben mit dem ausdrücklichen Vermerk, daß nur die bautechnische Seite, soweit sie mit der späteren Unterhaltungspflicht zu tun hat, geprüft im übrigen aber jede Beschleunigung u. Erleichterung gewährt werden soll».

<sup>215</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise del 01.07.1920: «... nur, daß der Grundriß gut gelungen zu sein scheint. Prüfung morgen beim Auftragen».



*Ya se extrajeron las ventanas esquineras de la torre para animar la cáscara. El movimiento espacial en la torre está lleno de sorpresas. Si la ejecución de obra posibilita lo que estoy viendo, la conclusión va a ser solamente positiva. En todo caso, actualmente se han salvado todos los obstáculos de las autoridades y se puede comenzar en cualquier momento. Espero terminar los planos 1:100 el lunes. Los contratos ya están preparados y se tendrían que firmar el martes [06.07.1920] con Einstein.<sup>216</sup>*

La otra parte de la carta del 2 de julio da cuenta una vez más de la importancia de Luise en el trabajo creativo de Erich Mendelsohn (como ya hemos explicado en el primer capítulo).

*Acaba de llegar tu carta de Rauschen [Ciudad balneario en Prusia Oriental] con tu valoración de los últimos dibujos de la torre. Coincide completamente con mi intuición. A menudo te envío variantes solo para, por medio de tu opinión, estar más seguro de las decisiones que he tomado. Lo que en mí pasa por un conocimiento complejo, tú lo reconoces intuitivamente. Esta es la muestra más bonita de nuestra relación, porque el resultado del juicio proviene del polo opuesto. Pues bien, queda la torre angular. La planta coincide y listo.<sup>217</sup>*

---

<sup>216</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 02.07.1920: «... Freundlich war gegen Abend hier und ist restlos glücklich. Die Eckfenster des Turms sind bereits hautbelebend herausgezogen. Die Raumbewegungen im Innen voll Überraschungen. Wenn die Ausführung so ermöglicht werden kann, wie ich sie sehe, so kann das Ende nur befriedigend sein. Jedenfalls sind nunmehr alle Beamtenhindernisse überwunden und der Beginn täglich möglich. Ich hoffe am Montag mit den Zeichnungen 1:100 fertig zu sein. Verträge sind bereits entworfen und sollen Dienstag unterzeichnet werden. Bei Einstein».

<sup>217</sup> MENDELSON, Erich: Carta a Luise de 02.07.1920: «... Liebstes Weib, eben kam Dein Brief aus Rauschen mit Deinem Urteil über die letzten Turmskizzen. Das stimmt ganz mit meinem Gefühl überein. Ich schicke Dir oft Varianten eigentlich nur, um durch Deine Stellung in meiner vorgefaßten Entscheidung nur

Y como vemos, en su espíritu nietzscheano el arquitecto adapta el concepto apolíneo-dionisiaco (como Nietzsche explicaba en su libro *El nacimiento de la tragedia* y el propio Mendelsohn contaba años antes a su novia) a su relación con Luise, dando a esta el pulso intuitivo dionisiaco y a sí mismo el conocimiento apolíneo: dos polos opuestos que producen en su encuentro, como dice Nietzsche, finalmente el arte. Mendelsohn aplica ese concepto a la arquitectura. Bajo este impulso a su voluntad artística entendemos también la carta del día siguiente:

*Los planos de la torre no están marchando tan rápido ni tan recto como desearía. Estoy en lucha constante con mi propia voluntad y la técnica lenta. Ante tal inhibición, a menudo tengo la impresión de que Tessenow [Heinrich Tessenow], por ejemplo, tiene más razón que nosotros, los utopistas. Qué fácilmente puede andar. Cuán preparado ya está su camino. Nosotros tenemos que hacer primero un espacio a nuestro alrededor para poder hacer una obra pura. Mi visión es un regalo celestial, pero la ejecución no es ningún asado jugoso. El tiempo que se emplea nunca alcanza, uno se pone impaciente si no se marcha sin obstáculos. Al final debe cogerse una posibilidad y concretarse. Pero ya que el inconsciente sigue trabajando y produce variaciones, lo más difícil es encontrar el límite. La alcancé en el último bosquejo angular, que recibiste*

---

*sicherer zu gehen. Was bei mir auf komplexer Erkenntnis beruht, wird von Dir gefühlsmäßig erkannt. Daß wir das haben, ist schönsten Zeichen unserer Gemeinschaft, ist letzte Übereinstimmung, weil der Ausgang des Urteils vom entgegengesetzten Pol kommt. Der eckige Turm bleibt nun. Der Grundriß ist völlig übereinstimmend und – fertig».*

*y aprobaste en lo que se refiere a lo primario, el movimiento de masa.*<sup>218</sup>

Después de la confirmación de la planta, en el despacho de Mendelsohn se trabaja bajo presión para acabar los planos que se adjuntan como base al contrato con la constructora.<sup>219</sup> Así el día 6 de junio Mendelsohn se encuentra con Freundlich y Einstein para firmar los documentos, y al día siguiente, el 7 de julio, firman el contrato con la constructora Bolle.

En el *Erich Mendelsohn Archiv* también se conservan una serie de dibujos de la Torre que la muestran en diferentes versiones con muros angulados, (imágenes III.22, III.23, III.24 y III.25) publicados por primera vez en su conjunto por Zevi en 1970 y algunos ya antes como la imagen III.23 ya presente en el libro de Wolf von Eckardt<sup>220</sup> dedicado a Mendelsohn dentro de la colección americana *The Masters of World Architecture* del año 1960, o también la imagen III.25 que fue presentada en la exposición *The Drawings of Eric Mendelsohn*<sup>221</sup> en 1969 y publicada en el catálogo de la misma por Susan King, bajo del título «Two early versions». Dicho boceto todavía presenta dos

---

<sup>218</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 03.07.1920*: «... Die Turmzeichnungen gehen nicht so flott und geradeweg weiter, wie ich es wünschte. Ich befinde mich in ständigem Kampf mit Absicht und Baugeldmangel, mit eigenem Willen und behäbiger Technik. Bei solcher Hemmung scheint oft Tessenow z. B. mehr im Recht zu sein als wir "Utopisten". Wie leicht, wie gerade der zu gehen hat. Wie sein Weg von selbst breit ist. Wir müssen erst Platz schaffen ringsum, damit nur reines Werk entsteht. Seine Vision ist ein Himmels Geschenk aber seine Durchführung ist kein saftiger Braten. Man steckt die nötige Zeit immer zu kurz, wird ungeduldig, wenn es nicht flutscht. Schließlich muß eine Möglichkeit festgehalten und versteift werden. Aber da das Unterbewußtsein weiter arbeitet und variiert, erscheint das Schwerste, die Grenze zu halten. Die ist in der letzten eckigen Skizze, die Du hast und der du zugestimmt hast, erreicht, soweit es auf das Primäre, die Massenbewegung, ankommt».

<sup>219</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 04.07.1920*: «... voller Sonntagbetrieb mit abwechselnder Schicht, wie ich jeden brauchte. Jetzt 7 Uhr Abends ist Kajar. noch da und beendet die Risse, nachdem Vormittag Beiliegendes geglückt ist. Das ist nun endgültig».

<sup>220</sup> ECKARDT, Wolf von: *Eric Mendelsohn*. George Braziller. New York, 1960. pág. 42

<sup>221</sup> KING, Susan: *The Drawings of Eric Mendelsohn*. University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969. pág. 68, El boceto está aquí fechado al año 1919.

pequeñas versiones de la Torre con una escalera de caracol al lado.

A partir de su coincidencia temporal, se puede adjudicar a este diseño un plano (imagen III.27) que también se conserva en el archivo del *Leibniz-Institut für Astrophysik Potsdam* y es el primero documentado con fecha. Nos referimos al plano titulado «estimación de costes» del 7 de julio de 1920. En comparación con el anteproyecto aquí ya se pueden reconocer principios básicos de la obra ejecutada definitivamente que vemos en los planos posteriores de la Torre que se conservan en el mismo archivo (imágenes III.28, III.29 y III.30), publicados en el amplio artículo; *“Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau”* [La Torre Einstein de Erich Mendelsohn en Potsdam – diseños, ejecución, ampliación] por Jörg Limberg<sup>222</sup>. También este diseño coincide con una sección longitudinal (imagen III.26) de la torre que presentó el investigador Artur Fürst por primera vez en un artículo sobre la Torre Einstein en la revista técnica *Die Koralle*<sup>223</sup>, en febrero de 1926.

Ahora ya vemos que el acceso a la Torre Einstein está conformado por una terraza notablemente reducida. En lugar de la escalera de la torre antepuesta, se diseñó un pequeño cuerpo que incorpora el vestíbulo de acceso con lavabo y guardarropía y la escalera que conduce a la planta inferior. Por ella se llega a un pequeño cuarto (en el dibujo se lo denomina taller), desde el cual se entra al laboratorio y al cuarto del micrómetro. Mientras el cuarto de lámparas y el de horno se adjudican directamente al laboratorio, a los otros cuartos se accede uno tras otro perimetralmente.

La planta ya presenta las formas básicas fundamentales del posterior diseño (imágenes 28 a 30), que fue llevado a cabo, para la explanada y el vestíbulo adyacente, la cara de la torre con los planos

---

<sup>222</sup> LIMBERG, Jörg: “Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau”. en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 5*. Potsdamer Verlagsbuchhandlung. Potsdam, 1994. pág. 21, 24-26.

<sup>223</sup> FÜRST, Artur: “Der Sternenstrahl im Keller – ein Besuch im Einstein-Turm zu Potsdam”. en: *Die Koralle*. Heft 11. 1926. pág. 28–37.

abultados de antepechos y el taller con los pilares que están formulados en forma de insinuación, y constituyen la base para una nueva documentación adecuada para pedir el permiso de obra. Lo que podemos notar de este diseño es la falta del segundo piso, el que aloja el cuarto de pernoctación.

## EN RESUMEN

*El edificio está diseñado en todas sus partes con los medios más simples y está exclusivamente orientado hacia los requisitos científicos. El diseño arquitectónico corresponde a la necesidad de su uso interior, y se adhiere a las condiciones formales de la construcción en hormigón armado. Se pone énfasis en el aumento de la masa de los componentes y el contorno cerrado. Renuncia, a consecuencia, a ornamentos y detalles no constructivos.*<sup>224</sup>

Así resumía Erich Mendelsohn el carácter arquitectónico en la descripción de la obra dentro de la aplicación de planificación de la Torre. Una obra que venía de unos *gesichte* (fase1) y que se empieza a dibujar en el nuevo despacho berlinés de Mendelsohn a partir de principios de 1919 con diversas indicaciones técnicas hasta que en la primavera de 1920 se produce el encargo formal del proyecto (fase 2). Entonces, durante los meses de mayo y junio de 1920 se desarrollan otras tres intensas fases del proyecto (fases 3,4 y 5) hasta firmar el contrato de obra a principios de julio. Finalmente, aún antes del inicio efectivo de los trabajos de obra se realizaran 3 versiones del proyecto ejecutivo con nuevos ajustes (fase 6). Veámoslo en detalle:

---

<sup>224</sup> MENDELSON, Erich: *Baubeschreibung* [Descripción de obra]: « ... *Das Gebäude ist in allen Teilen mit einfachsten Mitteln und größter Sparsamkeit auf Grund der wissenschaftlichen Erfordernisse projektiert. Die architektonische Gestaltung entspricht dem inneren Bedürfnis und hält sich an die formalen Bedingungen der Eisenbetonkonstruktion. Sie legt Wert auf die Massensteigerung der Bauteile und die geschlossene Kontur. Verzicht demnach auf Schmuck und unkonstruktives Detail*».

[rep. 76V c secc. 1 tit. 11 parte II N° 6 Band 1 hoja 5-7.] Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín.

1. La relación de amistad los Freundlich y los Mendelsohn iniciada en 1915, se intensificará a partir de 1917 cuando los efectos de la guerra ya se percibían en el corazón de Alemania, al perder, Erwin Freundlich su puesto de investigador en Potsdam. En otoño de aquel año (28.9.1917) cuando Mendelsohn se encuentra en el frente ruso Freundlich le comunica sus ideas y las de Einstein de construir la Torre. Diez meses más tarde, cuando Mendelsohn ya había sido trasladado al frente francés, en julio de 1918 recibe en una carta de su amigo la primera concreción de lo que podría ser el proyecto. En aquellos tiempos de guerra el arquitecto visionó las revelaciones con un primer conocimiento funcional y técnico del edificio y dibujo sus primeros bocetos (imágenes III.4, III.5, III.7, III.8 y III.9), las primeras *gesichte* del futuro edificio.

2. En noviembre de 1918 al final de la guerra, Mendelsohn abre su despacho en Berlín y durante 1919 ensaya los primeros dibujos, los primeros planos y los primeros modelos que comparte con Freundlich y que se basan también en las indicaciones técnico constructivas del ingeniero Salomonsen. Nos referimos a las imágenes III.10, III.11, III.12, y III.13.

3. Impulsado por el propio Albert Einstein en marzo de 1920, el nuevo gobierno alemán promueve el proyecto como "urgente" y "de interés nacional" en un país sumido en el Tratado de Versalles y en la recomposición de las regiones orientales de Prusia. Al mismo tiempo se crea el fondo Albert Einstein con la participación de la industria alemana y se coloca a Erwin Freundlich al frente del encargo, cuya realización arquitectónica recae en Erich Mendelsohn en abril de 1920. A partir de aquí se realizan los primeros contactos con Zeiss en Jena i con Siemens en Berlín y se redacta un anteproyecto que corresponde a la imagen III.14 y a sus expresiones formales III.15 y III.16 para ser presentado a la Fundación, al Instituto de Potsdam y a la Administración. La presentación tiene lugar el día 7 de junio de 1920.

4. La presentación no va bien, los funcionarios de la oficina del estado, probablemente descontentos con la interferencia de un arquitecto "no homologado" para los trabajos públicos y con ideas poco usuales, ponen la proa contra el anteproyecto con argumentos de todo tipo. Freundlich

trata de amainar el temporal en el ministerio mientras Mendelsohn estudia nuevas propuestas que puedan resolver las críticas arquitectónicas. Estos cambios se expresan en las imágenes III.17, III.18 y especialmente en la III.19 que constituye el plano base, y también en la III.20 y III.21, soluciones que dos semanas después, el 21 de junio, se presentan al ministerio, el cual ve razonable la propuesta.

5. Al mismo tiempo ya empiezan a sentirse los efectos de la inflación en la economía alemana y se ve necesario efectuar la obra lo antes posible para contener el aumento de costes, dado que las disponibilidades de la fundación son limitadas. A esta fase corresponden las imágenes III.22, III.23, III.24, III.25 y especialmente el III.27 que podemos calificar de proyecto definitivo y es el plano que el arquitecto entrega a la empresa constructora en la firma del contrato de ejecución que se produce el día 7 de julio de 1920. A partir de esta fecha la obra puede comenzar.

6. Aún en la fase de preparación de la obra el despacho de Mendelsohn prepara los planos complementarios necesarios para la ejecución, lo que supondrá nuevas modificaciones de detalle y aún una modificación funcional que consiste en añadir una habitación, como cuarto de pernoctación, sobre el taller de la planta aja.<sup>225</sup> Se producen 3 versiones del proyecto definitivo a partir de la imagen III.27. Estas versiones son en primer lugar la III.28; en segundo lugar la III.29 y III.30 que añaden la nueva habitación; y, en tercer lugar la III.31 que ya corresponde a la versión a ejecutar. Estos cambios se produce aproximadamente entre la firma del contrato y mediados de agosto de 1920, cuando los trabajos de obra empiezan con fuerza puesto que sabemos que en fecha 9 de septiembre se ha terminado el sótano porque entonces ya se está trabajando en la planta baja.

En definitiva, si bien la Torre viene de una especial sensibilidad hacia la intuición artística, aquello que el propio arquitecto”, transformando con gran maestría los momentos creativos sobre el

---

<sup>225</sup> Protocolo de la Hochbauamt (Oficina de construcciones): [rep. 76V c secc. 1 tit. 11 parte II N° 6 Band 1 hoja 8. del 9 de septiembre de 1920. Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín. (Archivo Secreto del Estado del Patrimonio Cultural Prusiano)



papel, llamó “*el derecho del intuitivo y de la dominancia del inconsciente*” hemos podido ver cómo, contrariamente, ha sido de complicada la adaptación de este proceso a la obra real.

De hecho nos encontramos ante una situación diametralmente opuesta al libre desarrollo del arte intuitivo y percibimos fuertemente los condicionantes de todo tipo que Mendelsohn ha de resolver.

Tal como Nietzsche define el origen del arte (el nacimiento de la tragedia) en el conflicto y la unión entre fuerzas opuestas como las dionisiacas y las apolíneas, así Mendelsohn lo aplica a la arquitectura (o más bien al proceso arquitectónico) de la Torre. Como hemos visto, consigue unir todo los elementos (lugar, material, estática, función) y en cada rediseño mejora el modelo. Embriagado por el espíritu dionisiaco, lucha para expresar su visión con la forma en la cual se expresa el nuevo material – el hormigón armado - (aunque luego unos críticos le culpen de utilizar este material como plastilina), una relación entre material y forma entendida a través de los escritos de Worringer y Hildebrand y por lo tanto aunque la Torre no se construye exclusivamente en hormigón, eso no quita valor ni importancia a la reputación de la obra.

Es notable que mientras en el exterior Mendelsohn crea las formas llamativas que todos conocemos, en el interior el arquitecto define un “*pathos ciencia*” aristocrático y ascético. Todo el dentro, los espacios, el instrumental astrofísico, los muebles, las lámparas y también el concepto de colores son de una sencillez pura. Ningún lujo. Sin distracciones. Un “*templo de la ciencia*”<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 16.05.1913*.

## 2. LA TORRE EINSTEIN: FORMA Y MATERIAL

Como proyecto de gran prestigio del nuevo gobierno alemán, la obra ya desde su inicio estaba bajo una alta presión en lo relativo a los términos de ejecución. Y por lo tanto, justo después de la aprobación de los planos y del contrato de construcción con la empresa Bolle por parte de la Fundación, empezó la construcción de la torre sin que hubiera llegado el permiso de edificación. Cuando el 9 de septiembre de 1920 (2 meses después del contrato) intervino la administración de la Oficina de Construcciones, la Torre ya estaba levantada hasta la planta b.

Debido a los retrasos burocráticos, el 27 de septiembre intervino personalmente el ministerio para que las obras, aunque sin permiso de construcción, prosiguieran<sup>227</sup>, de modo que el 28 de octubre de 1920 todas las obras de ladrillo y hormigón ya estaban acabadas en el conjunto del edificio. Finalmente el sello del permiso de construcción tiene fecha de 16 de junio de 1921, un año después del inicio de la construcción, y poco después, el 19 de agosto de 1921, se produjo la inspección final a cargo de la oficina de construcciones.

El 4 de septiembre de 1921 *Das Berliner Tageblatt* presentaba la torre en la portada del periódico y, finalmente el 14 de febrero de 1922 la Torre se entregaba oficialmente a sus usuarios.

---

<sup>227</sup> Carta del Ministerio de Cultura, aquí del ministro Naumann del 27.09.1927, Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín

Que Mendelsohn quería realizar la Torre Einstein en hormigón armado, se puede deducir no solamente de todo el proceso de diseño si no especialmente de sus reflexiones teóricas, las cuales ya fueron expuestas ante el *Arbeitsrat für Kunst* [Consejo de Trabajadores del Arte] en 1919:

*Con la comprensión del hormigón armado como material encofrado y la relación entre ambos elementos constructivos —el hormigón absorbe las tensiones de compresión y el hierro las de tracción—; el hierro se desprende de su carácter híbrido exclusivamente técnico, y alcanza una naturaleza uniforme [monolítica]: es entonces cuando la espacialidad de la masa tiene la posibilidad de convertirse en una nueva forma.<sup>228</sup>*

Y eso explica también como resumía Gustav Adolf Platz en la obra de referencia contemporánea (1927), *Die Baukunst der neuesten Zeit* [El arte de construir en los nuevos tiempos] su descripción de la torre:

*En la torre Einstein, una estructura suavemente moldeada (casi amasada) en hormigón (...) Ya se reconoce la duradera fuerza creadora del hormigón, a la que Mendelsohn le arranca llamativamente una extraña pero convincente belleza. En tareas difíciles, la audacia del joven y despreocupado artista plástico se va transformando pronto en una rigurosidad y claridad maestras.<sup>229</sup>*

Es notable que el arquitecto mismo no hubiera hecho ninguna referencia a los materiales de la obra tantas veces publicada antes de su finalización. En el prestigioso cuaderno *Wasmuths*

---

<sup>228</sup> MENDELSON, Erich: “Das Problem einer Neuen Baukunst” conferencia en el Arbeitsrat für Kunst de 1919 en Berlín. citado de: Erich Mendelsohn. *Das Gesamtschaffen des Architekten*. Rudolf Mosse Buchverlag. Berlín, 1930. pág. 12.

<sup>229</sup> PLATZ, Gustav Adolf: *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Propyläen. Berlín, 1927. pág. 70

*Monatshefte für Baukunst* [Cuadernos mensuales de arte de construir]<sup>230</sup>, la Torre Einstein recibe un tratamiento especial respecto a otros trabajos seleccionados pero, a diferencia de otras obras allí publicadas, tampoco se particularizan los materiales utilizados, ni en la descripción sucinta general de la obra ni en los dibujos de los detalles constructivos.

No será hasta 1940, cuando Arnold Whittick, en su monografía sobre Erich Mendelsohn, que fue iniciada y revisada por el propio arquitecto y luego en la segunda edición de 1955 por su viuda Luise Mendelsohn, se refiere por primera vez al uso de los materiales de la «famosa obra» y al mismo tiempo elucida el trasfondo:

*Se concibió en hormigón reforzado y se comenzó con este material, pero debido a las dificultades de esos tiempos para conseguir cantidades adecuadas de cemento, se continuó en albañilería de ladrillo, material con el cual está construido el cuerpo principal. La parte superior se finalizó en hormigón, y el conjunto fue revestido con un enfoscado de cemento.*<sup>231</sup>

De aquí que, en 1967, Nikolaus Pevsner, en su prólogo a la publicación inglesa de las cartas de Erich Mendelsohn por Oskar Beyer; *Erich Mendelsohn, Letters of an Architect* [Cartas de un arquitecto], al tiempo que trata de enmendar la sorprendente ausencia de Mendelsohn en su obra de referencia de 1937<sup>232</sup>, explica de la misma forma que Whittick la elección de materiales para la Torre:

*... pero se reprochó que haya sido ladrillo mientras se pretendió y se diseñó para que fuese hormigón. Esto no es culpa de Mendelsohn. Él quería que fuese hormigón y lo diseñó con ese fin (...) lo que sucedió en el*

---

<sup>230</sup> MENDELSON, Erich: "Erich Mendelsohn Bauten und Skizzen" en: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Ernst Wasmuth AG. Berlin, 8. Jg. 1924. Heft 1-2. pág. 3-66.

<sup>231</sup> WHITTICK, Arnold: *Erich Mendelsohn*. Faber & Faber, Ltd. Londres, 1940. pág. 63

<sup>232</sup> PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Movement – From William Morris to Walter Gropius*. Frederick A. Stokes. New York, 1937.

*caso de la Torre Einstein fue esto: la construcción comenzó en 1920, y el cemento estaba racionado y no se podía disponer de él, y sin cemento no hay hormigón. Así es como lo escribe su viuda en ese brillante número que L'Architettura le dedica a Mendelsohn (septiembre de 1963): «Se le forzó a substituir concreto por ladrillo y lo hizo con gran pena».*<sup>233</sup>

Un año después, en 1968 Julius Posener se ocupa de la cuestión y llega a las siguientes conclusiones:

*... puede ser que también Mendelsohn haya sobrestimado las posibilidades inmediatas del material hormigón armado. Si se piensa en la historia de la Torre Einstein, se puede llegar a tener esta opinión. La Torre Einstein debía ser la primera concreción de las posibilidades plásticas del hormigón: pero solo el cuerpo inferior se construyó con dicho material; el cuerpo mismo de la torre fue ejecutado en ladrillo y revestido con un grueso enfoscado de cemento, de forma tal que pareciera construido de hormigón.*<sup>234</sup>

Mucho después, en 1990, Julius Posener explica los recuerdos de sus tiempos de estudiante (entre los años 1923 y 1928), acerca de una visita al taller de Mendelsohn, dando un nuevo argumento del uso del ladrillo diciendo que fue debido a las dificultades de encofrado:

*... « ¿Cuál piensa que es su mejor obra? Luckenwalde, dijo Mendelsohn sin titubear y como el interrogador se mostró decepcionado preguntó: ¿Qué esperaba? ¡La torre Einstein naturalmente! Hombre. . , allí tuvimos que ir*

---

<sup>233</sup> BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn. Letters of an Architect*. Abelard Schuman, Ltd., Nueva York, Toronto, 1967. (Introducción de Nikolaus Pevsner). pág. 15

<sup>234</sup> POSENER, Julius; PFANKUCH, Peter: *Erich Mendelsohn*. Hartmann. Berlin, 1968. pág. 8

*a buscar constructores navales para hacer el encofrado.»<sup>235</sup>*

Poco después, en 1992, el historiador alemán Klaus Hentschel resume en su publicación, la primera solamente dedicada a la torre<sup>236</sup>, todos los motivos descritos hasta el momento:

*La construcción de la Torre Einstein fue para Mendelsohn la posibilidad de transformar sus visionarias ideas en realidad, una oportunidad que él pudo aprovechar solo de forma parcial, ya que en la ejecución de su primer concepto —levantar la torre solamente en hormigón armado y hierro—, había problemas técnicos. Como muestran las fotos de la obra en construcción, las paredes principales del edificio —con la excepción del tramo superior debajo de la cúpula—, se levantaron como una construcción convencional de ladrillo, y solo después fueron revestidas con una capa exterior de hormigón. Para esto existen dos versiones de aclaración: de una parte la aseveración de la viuda de Mendelsohn de que durante la fase de construcción el cemento estaba racionado de tal forma que no se había podido disponer del volumen suficiente para el conjunto de la obra; sin embargo, otras fuentes indican que los trabajadores no se encontraban en condiciones de poder construir los complicados encofrados con tantas superficies exteriores curvas.<sup>237</sup>*

Estas tesis aclaratorias se citaron a partir de entonces en todas las publicaciones. Como lo encontramos por ejemplo en *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*, de la historiadora del arte Kathleen James en 1997.

---

<sup>235</sup> POSENER, Julius: *Fast so alt wie das Jahrhundert*. Siedler. Berlín, 1990. pág.160

<sup>236</sup> HENTSCHEL, Klaus: *Der Einstein-Turm*. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg, Berlín, New York, 1992.

<sup>237</sup> *Íbidem*, pág. 104.

*... formado por un sentido estético de la posibilidad de construcción monolítica en hormigón armado más que en un conocimiento técnico real del material, los perfiles deliberadamente esculturales de la Torre se revelaron como difíciles de construir por la extrema complejidad del encofrado. La situación era quizás todavía más complicada por la escasez del cemento en la postguerra.<sup>238</sup>*

---

<sup>238</sup> JAMES, Kathleen: *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*. Cambridge University Press. Cambridge, Nueva York, Melbourne, 1997. pág. 33

## CONSIDERACIONES A LA LUZ DE UN MAYOR CONOCIMIENTO DE LA EJECUCIÓN DE OBRA

La ejecución mixta en ladrillo con un enfoscado grueso, hormigón en masa y hormigón armado se confirma principalmente a través de dos fotografías de la fase de construcción de la torre, que se conservan en el *Erich Mendelsohn Archiv*. Zevi publicaba en 1970 una de ellas (imagen 48) donde se ve claramente la mezcla de los materiales<sup>239</sup>. Luego encontramos en la publicación del Klaus Hentschel<sup>240</sup> de 1992 la otra fotografía de la construcción (imagen 49).

Otra prueba de la construcción mixta son los planos existentes del permiso de construcción (imagen III.31), que encontramos en archivo del *Amt für Denkmalpflege* [Instituto para la conservación de monumentos del patrimonio histórico] de Potsdam, por primera vez publicado por Limberg<sup>241</sup> en 1994. Aquí se marcan los diferentes materiales. Las partes de hormigón en gris, las de ladrillo en naranja. Así mismo lo corroboran las dos fotos (imágenes III.48 y III.49), antes mencionadas de la fase de construcción. Sin embargo, son contradictorias las manifestaciones efectuadas hasta el momento sobre qué partes fueron construidas en ladrillo y cuáles en hormigón.

Después de los estudios pertinentes del edificio que acompañaron los trabajos de saneamiento en los años 1997 hasta 1999, se documentó que además de la corona de la cúpula, también se ejecutaron en hormigón partes fundamentales de la situación de acceso, como la explanada con el

---

<sup>239</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn. Opera completa*. ETAS Kompass. Milano, 1970. pág. 65

<sup>240</sup> HENTSCHEL, Klaus: *Der Einstein-Turm*. Spektrum. Heidelberg, Berlin, New York, 1992. pág. 105

<sup>241</sup> LIMBERG, Jörg: "Erich Mendelsohns Einsteinurm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau". en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 5*. Potsdamer Verlagsbuchhandlung. Potsdam, 1994. pág. 36.



vestíbulo, guardarropía y lavabo adyacentes, la escalera a la planta inferior y la construcción sur con el taller y el cuarto dormitorio. En la reconstrucción del proceso de diseño, se verifica que las partes que notoriamente debían construirse en hormigón, se cambiaron durante este proceso. La estructura de cubierta sobre el vestíbulo y el taller están concebidos de madera en todos los dibujos, mientras que el tronco de la torre aparece, en su representación, conformado por un material homogéneo, es decir hormigón.

Finalmente, por causa de la superficie irregular del techo, la cubierta sobre el vestíbulo se acaba ejecutando como construcción mixta de ladrillo con vigas de carga de hormigón armado, y la cubierta sobre el cuarto dormitorio enteramente como losa de cerámica nervada. Las paredes que comprenden el dormitorio se construyeron en hormigón, el cuerpo de la Torre en ladrillo enfoscado y finalmente, por la situación complicada de cargas, el remate de la Torre fue hecho en hormigón armado. En el transcurso de las distintas etapas de diseño se adopta el concepto constructivo básico de descongestionar las caras norte y sur y con ello se pueden modelar plásticamente con mayor libertad. Las paredes oeste y este de la Torre ganan notablemente en su dimensionamiento, ya que absorben la parte principal de las cargas constructivas y, en su apariencia exterior, permanecen en lo esencial cerradas. Paralelos a ellas se desarrollan los tramos tensados de escaleras y las gruesas paredes garantizan la sobrecarga en los puntos de apoyo. Los rellanos están tensados transversalmente entre las paredes. En el sector de la Torre se requiere del todo hormigón armado. Allí Mendelsohn no podía renunciar a esta preferencia y ya lo tenía claro en la etapa de diseño, puesto que las complicadas situaciones de descenso de cargas en el sector de la cúpula requerían, como él ya había reconocido, las propiedades particulares del hierro para absorber los esfuerzos de tracción. Los cálculos estructurales de la empresa Dyckerhoff & Widmann dan una información detallada sobre este particular.

*... si se puede, voy a hormigonar completamente la parte superior y el lado*

*del anillo.*<sup>242</sup>

A raíz de la diferencia entre el diámetro de la cúpula y la sección del tronco de la torre ya no era posible una descarga vertical directa de las fuerzas. Por medio de vigas de carga y de las viguetas de los rellanos, en el lado norte se reparten las cargas entre tres paredes exteriores. De la misma forma se procede en el lado sur. La carga de la cúpula se conduce oblicuamente a la pared sur sobre la salida, las paredes hasta la altura de la meseta de la óptica se refuerzan incluso con hormigón.

Es interesante el hecho que Mendelsohn aquí no utiliza el hierro y el hormigón de la forma que él propagaba: todos los elementos de la Torre son de hormigón compacto o de ladrillo enfoscado, el hierro solamente asegura la forma indirectamente. La unidad de los elementos que él pretendía — “hormigón y hierro exigirá una nueva forma” - no se expresa de esta forma en la Torre Einstein. Estas explicaciones nos dan una respuesta más convincente de porqué la Torre fue construida con una mezcla de hormigón hierro y ladrillo. De hecho, a Hentschel ya le parece improbable la tesis concebida por Mendelsohn respecto de la escasez de cemento:

*Hemos de tener en cuenta que los donadores de la «Einstein-Spende der Deutschen Industrie» [Donación Einstein de la Industria Alemana] o la empresa Dyckerhoff & Widmann, que finalmente también participaba en la construcción, aunque solo fuera por motivos de prestigio, hubiera asegurado la cantidad necesaria de cemento para producir el hormigón que se requería.*<sup>243</sup>

Además, la donación Einstein se había convertido en un asunto nacional en el que también se sentían comprometidas otras grandes empresas alemanas. La puesta a disposición de aquellas

---

<sup>242</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1920*. «... Ich werde den Oberbau u. die Ringseite des Turms, wenn's irgend geht, vollständig betonieren ».

<sup>243</sup> véase HENTSCHEL, Klaus: *Der Einstein-Turm*. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg, Berlín, Nueva York, 1992. pág. 104.

cantidades de cemento no debería haber sido problemática, aún en la tensa situación económica de la posguerra. El hecho de que ya antes de la guerra existiera una bien desarrollada infraestructura industrial, que para la producción de materiales de construcción podía, por ejemplo, recurrir a los recursos locales y a los buenos contactos de los comitentes con los círculos gobernantes y las élites directivas de la economía alemana, se muestra en contra del argumento de la escasez de cemento.

En lo que se refiere al argumento que Posener aduce en su relato acerca del comentario de Mendelsohn, difícilmente pueden existir dudas sobre la incapacidad de encofrar partes complicadas de obra. La empresa que estaba encargada de los trabajos de hormigón, Dyckerhoff & Widmann, contaba con numerosos métodos de desarrollo y patentes, era considerada entre los pioneros de la construcción con hormigón en masa, hormigón armado y hormigón pretensado y estaba a la cabeza de esta especialización tecnológica. Entre otras obras, había recibido el encargo de construir la *Jahrhunderthalle* de Breslau de Max Berg en 1913. Después, con la construcción de la cúpula de Franz Dischinger para el Planetario Zeiss de Jena en 1926, la empresa podría poner a prueba su capacidad en el sector de las construcciones monocapa.

Por lo demás, las primeras fotografías detalladas de la torre hacen suponer que las partes de hormigón se construyeron evidentemente de muy buena calidad con una precisión notable de la forma (imágenes III.50 y III.51), lo que no cuestiona básicamente la participación de constructores navales que menciona Posener, ya que para este personal especializado, poco después del fin de la guerra, no había otro trabajo disponible. Sin embargo, el mayor conocimiento de la situación también nos permite comprobar que las zancas de la explanada con las ventanas talladas del vestíbulo o la construcción sur, son formas difíciles de encofrar, como también lo es comparativamente la cara exterior de la torre con los planos abultados de los antepechos (imagen III.52). Además, debe añadirse que el remate superior de la torre con la corona de la cúpula y la salida sur se construyeron en hormigón por ser partes constructivas sumamente complejas.

Por consiguiente, no se puede comprobar la decisión de construir en ladrillo por razón de las

dificultades de encofrado, ni del proceso de construcción ni de los elementos constructivos. Las versiones mencionadas hasta el momento respecto de la frustrada ejecución en hormigón se refieren a hechos que podían ser comprobados presumiblemente durante la obra, o como mínimo después de haber concluido la fase de diseño. Sin embargo, la reflexión de Mendelsohn había empezado, como hemos podido explicar, ya antes de la propia obra de la Torre. Vayamos pues ahora a las etapas de diseño.

## CONSIDERACIONES A LA LUZ DE UN MAYOR CONOCIMIENTO DEL PROCESO DE DISEÑO

Parece notable que el propio cliente, Freundlich, ya imbuido por las visiones -que él mismo llama *Gesichte*- de una nueva arquitectura en hormigón y acero de su amigo, describa en su carta a Mendelsohn del 2 de julio de 1918, muy detalladamente la idea de un instituto astrofísico donde ya habla de una «torre de hormigón».

*Para esto pensé lo siguiente: una torre de hormigón de 15 metros de altura sustenta en la parte superior una pequeña cúpula de 1,5-2,0 metros de diámetro. La torre posee paredes dobles, esto es, un abrigo exterior en torno a una chimenea completamente aislada de quizás 500 milímetros de sección y 500 milímetros de espesor de pared. Sobre esta chimenea hay un helióstato, el que con ayuda de sus espejos proyecta la imagen del sol verticalmente hacia abajo, a un laboratorio subterráneo, donde sobre un cimientado horizontal de hormigón (aislado) están montadas la rendija, la cámara y la red de difracción para la obtención del espectro.<sup>244</sup>*

No obstante, a partir de la correspondencia mantenida con su esposa, observamos durante todo el proceso de diseño una cierta inseguridad del arquitecto en la posibilidad de hacer la Torre puramente en hormigón como lo vemos en función de la correspondencia mantenida con su esposa. Volvamos a las cartas que Mendelsohn le escribió, el 31 de mayo, en el marco de la sincronización o más bien adecuación del edificio al aparato técnico:

---

<sup>244</sup> FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 02.07.1918.*

*Kaprowski preparó bien el proyecto Einstein. Mañana espero poder disponer con tranquilidad de la maqueta y los dibujos. Debemos estar detrás de manera firme para poder empezar la obra antes del 1 de julio (...) El jueves, Luckenwalde; el sábado, Potsdam. A principios de la semana próxima, Zeiss en Jena y la constructora en Dresde. Quizás sí sea una construcción completa de hormigón.<sup>245</sup>*

Así pues Mendelsohn trata de corresponder al nuevo material, el hormigón armado, no solamente por el trasfondo constructivo de dominar la complicada geometría, sino por la propia expresión arquitectónica. Así lo vemos en la carta del 18 de junio de 1920:

*... la última versión. Puedes reconocer el último paso después de la supresión de las antas a ambos lados del acceso. Debido a ello, la idea del anillo en el lugar más destacado toma un impulso atrevido en hormigón armado. Si se puede, voy a hormigonar completamente la parte superior y el lado del anillo.<sup>246</sup>*

La primera especificación oficial de Mendelsohn a una construcción mixta de la Torre la encontramos en la descripción técnica del trámite de obra que el arquitecto prepara para mediados de

---

<sup>245</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 31.05.1920*: «... Das Einstein Projekt war gut durch Kajarowski umgearbeitet. Ich hoffe morgen noch in Ruhe über Modell und Zeichnung zu sitzen. Wir müssen sehr stramm dahinter sein, um den Bau vor dem 1. Juli zu beginnen. (...) Donnerstag Luckenwalde - Sonnabend Potsdam, Anfang kommender Woche Zeiss-Jena und Baufirma- Dresden. Vielleicht wird es doch ein ganzer Betonbau».

<sup>246</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1920*: «...die letzte [Fassung] . Du erkennst den letzten Schritt nach Fortfall der Eckpfeiler zu beiden Seiten des Eingangs. Dadurch kommt die Ringidee an der hervorragendsten Stelle zum kühnsten Eisenbetonschwung. Ich werde den Oberbau u. die Ringseite des Turms, wenn's irgend geht, vollständig betonieren».

junio,<sup>247</sup> ya antes de "los cambios en la idea de la Torre" (imágenes III.17 – III.21):

*La construcción será mixta, en ladrillo y paredes de albañilería de hormigón. Todos los cimientos, también los de los instrumentos, en hormigón. Toda la parte superior en hormigón reforzado y hormigón armado. La torre, en albañilería de ladrillo; el plano de las ventanas, en hormigón armado.*<sup>248</sup>

Su descripción es contradictoria, ya que, por ejemplo, al hablar de la «parte superior» [Oberbau] expresada de un modo tan general también podría estar mencionando la parte superior de los cuerpos adicionales de la torre. También el término con el que se refiere a las paredes «albañilería de hormigón», [Betonmauerwerk] subraya la inseguridad en el trato con el nuevo material. Más tarde, en la segunda descripción técnica, después de la reunión del 21 de junio<sup>249</sup> con Freundlich en el ministerio, ya se describe claramente la construcción mixta:

*La construcción se realizará en albañilería de ladrillo y algunas pocas partes que estén expuestas a la intemperie, en hormigón compacto.*<sup>250</sup>

La idea de construir en una mezcla de hormigón y ladrillo también queda patente en el protocolo de la *Hochbauamt* [Oficina de construcciones] de Prusia, en la visita de inspección del 28 de octubre de 1920. En este momento ya habían empezado las obras.

*Según la información del arquitecto, las formas poco apropiadas para*

---

<sup>247</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.06.1920*.

<sup>248</sup> *Baubeschreibung* (descripción de obra). [rep. 76V c secc. 1 tit. 11 parte II N° 6 Band 1 hoja 5-7.].

Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín. (Archivo Secreto del Estado del Patrimonio Cultural Prusiano).

<sup>249</sup> El documento lleva la fecha del 22 de junio de 1920.

<sup>250</sup> *Baubeschreibung* (descripción de obra). [rep. 76V c secc. 1 tit. 11 parte II N° 6 Band 1 hoja 5-7.].

Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín. (Archivo Secreto del Estado del Patrimonio Cultural Prusiano).

*albañilería de ladrillo se explican por el hecho de que, inicialmente, la ejecución estaba planeada en hormigón armado, pero por razones de economía se planteó en ladrillo (...) Para lograr una apariencia uniforme, en lo posible se deberá armonizar el enfoscado de la albañilería de ladrillo con el tratamiento exterior del hormigón. El remate superior se deberá ejecutar en hormigón con el fin de obtener una mayor resistencia a la intemperie.*<sup>251</sup>

El protocolo de la Oficina de Construcciones del 28 de octubre de 1920, aduce de forma general razones de economía (no menciona la escasez de cemento). Cuán atado estaba Mendelsohn, al limitado presupuesto ya en la etapa de diseño, se puede deducir del intercambio epistolar con su esposa:

*La torre se vuelve angulosa. Crece desde la masa balanceando el espacio del taller. Se nota su tendencia al retroceso, es la lucha entre dos polos: el taller y el acceso encuentran dentro de la torre su lógico centro de gravedad.*

*La torre se transforma en el punto energético, de disputa, entre dos voluntades dominantes. La planta angular ahorra dinero. Ahora, lo problemático es la cúpula redonda sobre la torre angular. Ya se encontrará en el detalle. Llegamos a una planta simple. Lema: Pobre Alemania. Se tratará de lograr unívoca grandeza desde la simplicidad. Pienso que ya está en el planteamiento. Me parece que lo hemos probado*

---

<sup>251</sup> *Protocolo de la Hochbauamt* (Oficina de construcciones): [rep. 76V c secc. 1 tit. 11 parte II N° 6 Band 1 hoja 8. del 28 de Octubre de 1920. Documento archivado en Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz en Berlín. [Archivo Secreto del Estado del Patrimonio Cultural Prusiano]



*todo y hemos avanzado.*

*... Hoy en Potsdam con Müller, Freundlich, Dr. Schneider (Asociación de la Industria Alemana del Reich). Pues bien, donarán cemento e hierro. Espero entonces poder arreglármelas con 350.000 y el mínimo gasto.*<sup>252</sup>

Después del mencionado retoque del proyecto y de un aumento del presupuesto, estaban agotadas todas las posibilidades de optimización económica.<sup>253</sup> Pero había una planta con un cuarto más que no había sido presupuestado. Esto agravaba todavía más los problemas de coste (no hay dinero pero hay una planta mas). Ya que el pliego de oferta<sup>254</sup> de la empresa Bolle del 7 de julio de 1920 se basaba en un proyecto en el que no estaba previsto este cuarto dormitorio (imágenes III.26 y III.30), posiblemente se busca en él la justificación para la extralimitación del monto que se disponía para la obra. Solo quedaba la posibilidad de economizar en las prestaciones de obra, esto es, en materiales y salarios. En comparación con los de ladrillo, los trabajos de encofrado representan un nivel de coste más intensivo, ya que requieren mano de obra cualificada y un esfuerzo técnico superior. Además, hay que tener en cuenta que después de una reunión con Dyckerhoff & Widmann, Mendelsohn, manifiestamente, ve poco espacio para negociaciones:

*Superar la ignorancia de los grandes mongoles del hormigón, que con barriga gorda y afectación se arrastran alrededor de la comida salada de una fundación. (...) El viernes voy a aclarar con Freundlich rápidamente el asunto de la construcción Monier y a llegar pronto al objetivo. Mi diagnóstico: que Bolle de Potsdam con mérito trabaja más barato que el*

---

<sup>252</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.06.1920.*

<sup>253</sup> No son conocidos otros márgenes de maniobra respecto de eventuales costes adicionales durante la obra o de la inclusión de modificaciones posteriores.

<sup>254</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 31.05. 1920: «... A principios de la semana próxima, Zeiss en Jena y la firma constructora en Dresde. Quizás sí sea una construcción completa de hormigón».*

*Barrigón encaprichado con la Fundación. Los planos se afinan día a día y pronto estarán a punto.*<sup>255</sup>



16. Edificio del seguro del hogar Hausleben-Versicherungen en Berlín, después de reformas por Erich Mendelsohn entre 1919 y 1920. Foto Publicado en WENDINGEN. 1920.

<sup>255</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.06.1920*: «...So leicht hinweg über das Banausentum der Betongroßmogule, die mit dickem Brief und Sachgetue um die salzige Kost einer Stiftung herum kriechen. (...) Ich werde mit Freundlich am Freitag bei der Monierbau schnell zu Klarheit und bald wohl zum Ziel kommen. Meine Diagnose: daß der Potsdamer Bolle mit Verdienst billiger arbeitet als Bazen Mit Stiftungsallüren. Die Zeichnungen werden täglich gefeilt? und sind bald reif».

Al final, se comisiona una empresa local más económica con una parte de la construcción, y por lo tanto la ejecución en ladrillo. Gracias a la experiencia con un proyecto que se realiza al mismo tiempo en el despacho Mendelsohn, el edificio de la aseguradora *Hausleben* en Berlín, el arquitecto puede retomar aquí la misma técnica que ya estaba probada, con la cual aplica la albañilería de ladrillo con una capa gruesa de enfoscado que simula las típicas formas y curvas suaves del hormigón.

No deja de ser sintomático lo que el propio Mendelsohn escribió en un artículo publicado por la revista *Architectural Forum* en 1953:

*Creo que la arquitectura de unidad elástica —al contrario que la de armazón— abre un nuevo mundo en el que el intelecto y la fantasía se funden de nuevo para formar una unidad.*<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> MENDELSON, Erich: «Background to Design» publicado en: *Architectural Forum. The Magazine of Building*. Volumen 102, Número 4. 1953. pág. 106. Recogido por BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn. Brief eines Architekten*. Prestel-Verlag Múnich. Passau, 1961. pág. 126.

### RECOPILACIÓN III. ERICH MENDELSON (1917-1920)

*Imagen III.1*

Fotografía de la Sternwarte im Schlosspark zu Neubabelsberg [Instituto Astrofísico en el parque de Neubabelsberg], Postal de Luise a Erich Mendelsohn del 11.11.1917. EMA

*Imagen III.2*

Boceto del sistema funcional de un telescopio-torre dentro de la carta de 2 de julio de 1918 de Freundlich a Mendelsohn. EMA

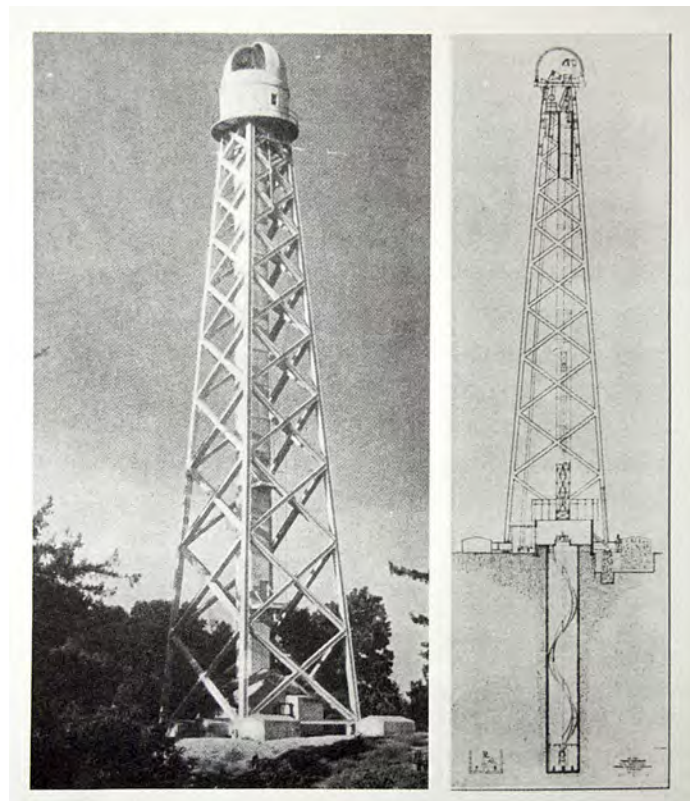
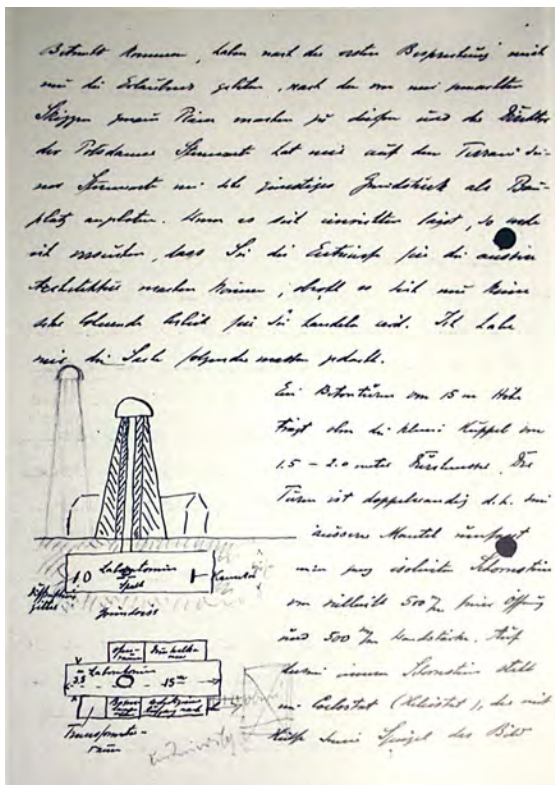
*Imagen III.3*

Fotografía y sección del telescopio-torre de Monte Wilson en California, Estados Unidos, construyó en 1905 por George Ellery Hale. Publicado en: HALE, Georg Ellery: Ten years work of Mountain Observatory. Washington D.C., 1915. Carnegie Institution Publ. Nr. 235





*Imagen III.1*



*Imagen III.4*

Erich Mendelsohn: Projekt Laborat. über d. Erde [proyecto con laboratorio sobre terreno], [1918]. EMA

*Imagen III.5*

Erich Mendelsohn: Projekt mit unterird. Laboratorium [proyecto con laboratorio subterráneo], [1918]. EMA



Imagen III.4



Imagen III.5

- Imagen III.6* Turmspektrograph, [espectrógrafo torre]. dibujo, Signatura: E. Freundlich, [1918]. AIP
- Imagen III.7* Erich Mendelsohn: Einsteintower [Torre Einstein], 1918. EMA
- Imagen III.8* Erich Mendelsohn: boceto [entre 1918-1919]. EMA
- Imagen III.9* Erich Mendelsohn: boceto [entre 1918-1919]. EMA



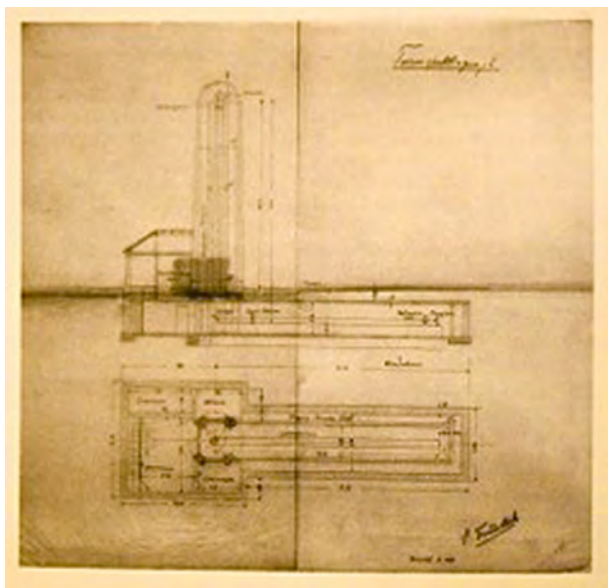


Imagen III.6



Imagen III.7



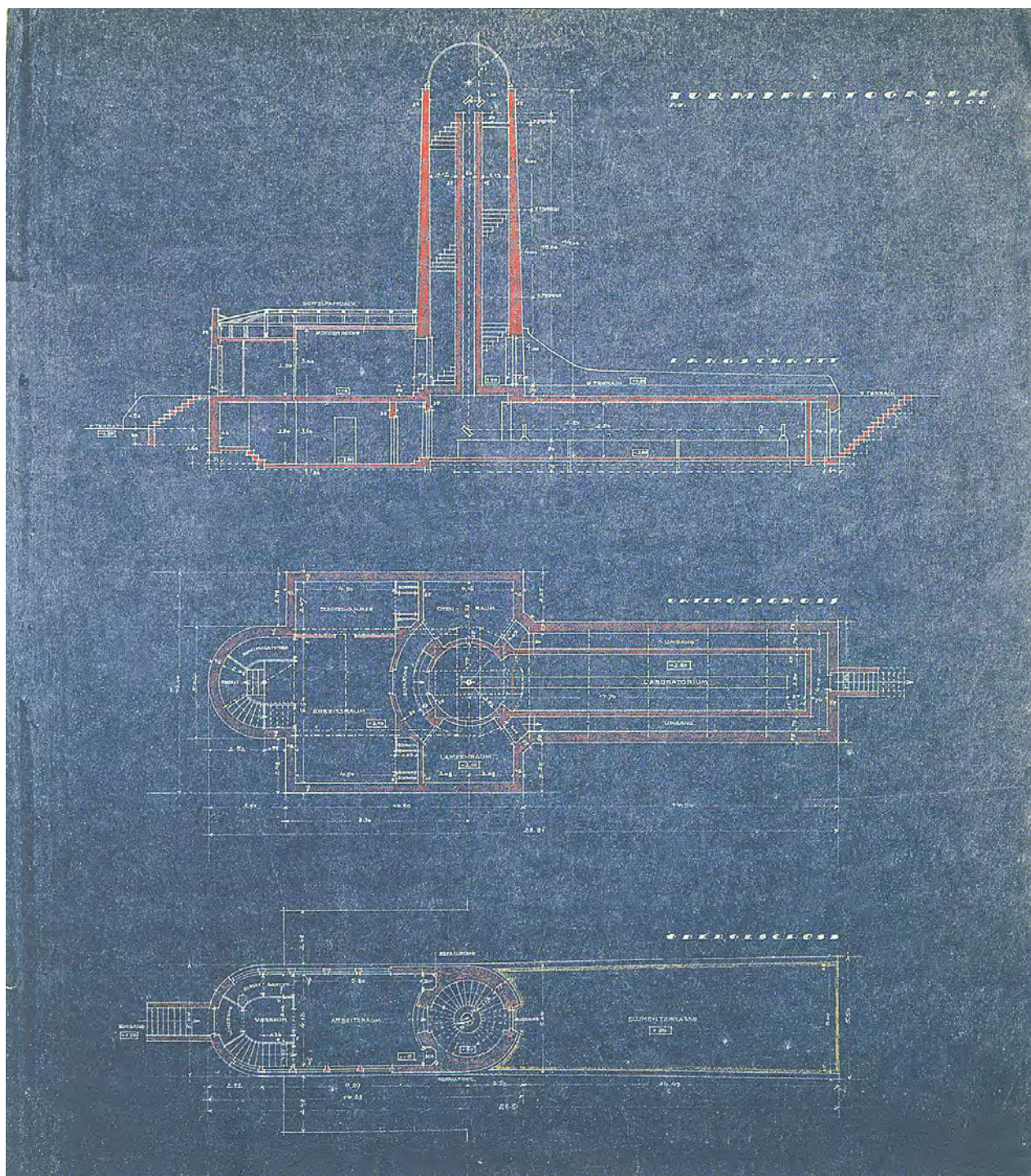
Imagen III.8



Imagen III.9







*Imagen III.10*

*Imagen III.11*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. boceto. [1919]. EMA

*Imagen III.12*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. foto de la maqueta. [1919]. EMA

*Imagen III.13*

Erich Mendelsohn: Turm Spektrograph, Seite 6 [espectrógrafo torre, pagina 6]. [1918]. EMA





Imagen III.11

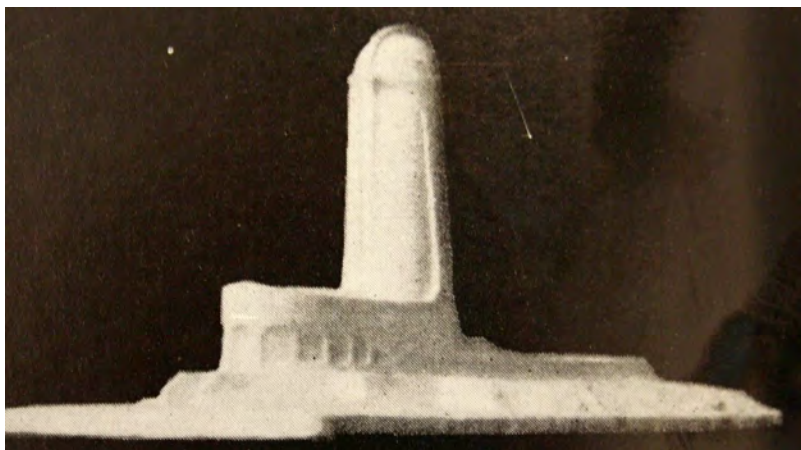


Imagen III.12

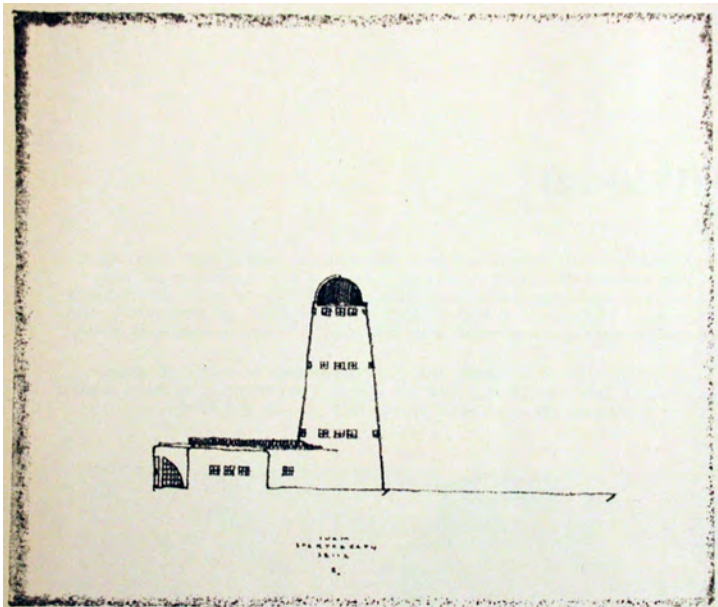


Imagen III.13









*Imagen III.15*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein, perspectivas de 3 versiones diferentes de la torre, bocetos adjuntó a la carta a su esposa del 18.06.1920. EMA

*Imagen III.16*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. boceto. [1920]. AIP



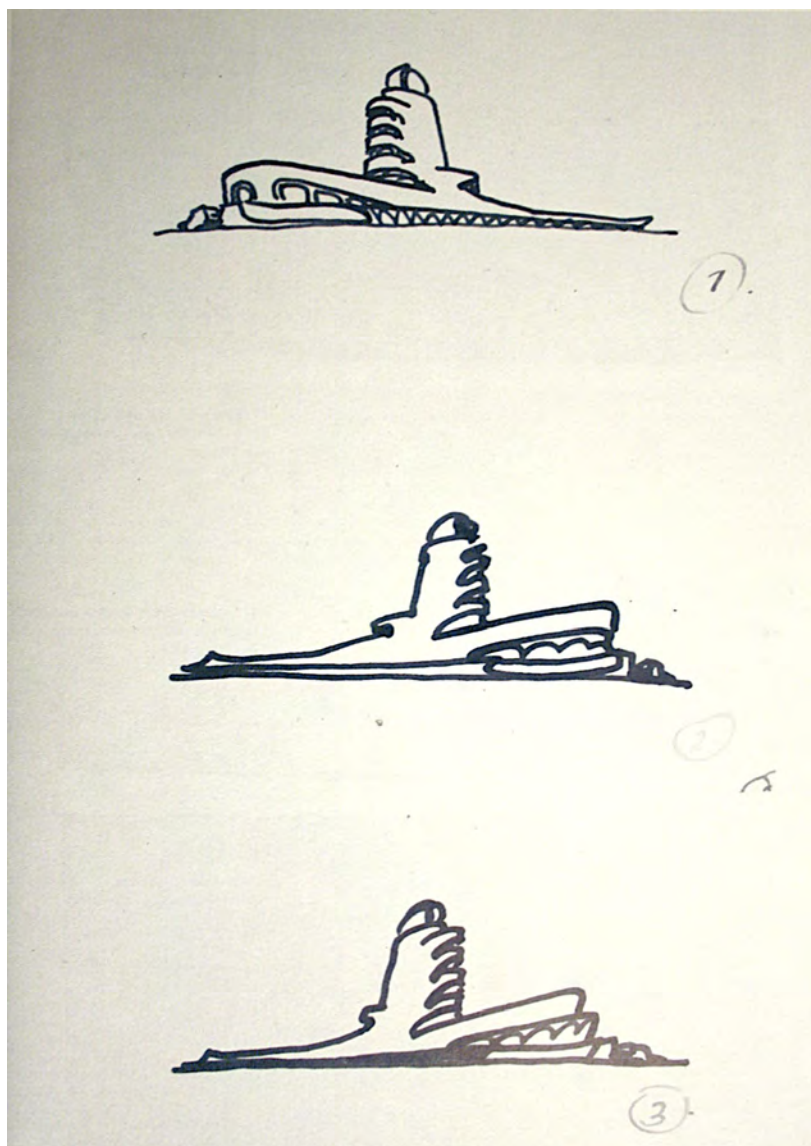


Imagen III.15



Imagen III.16

*Imagen III.17*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. boceto de la planta. [1920]. BAL

*Imagen III.18*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. perspectiva, publicado como anteproyecto [1920]. EMA

*Imagen III.19*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. planta, publicado como anteproyecto [1920]. EMA



Imagen III.17



Imagen III.18

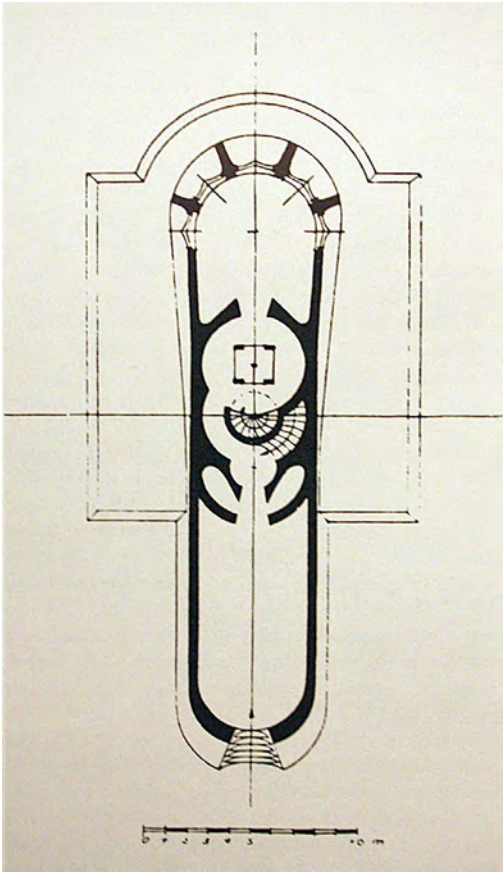


Imagen III.19

*Imagen III.20*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. fachada. [1920]. EMA

*Imagen III.21*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. fachada. [1920]. EMA

*Imagen III.22*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. perspectiva. [1920]. EMA

*Imagen III.23*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. perspectiva. [1920]. EMA





*Imagen III.20*



*Imagen III.21*



*Imagen III.22*



*Imagen III.23*

*Imagen III.24*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. perspectiva. [1920]. EMA

*Imagen III.25*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. 2 perspectivas. [1920]. EMA

*Imagen III.26*

Erich Mendelsohn: Torre Einstein. sección y esquema funcional. [1920].



Imagen III.24



Imagen III.25



Imagen III.26

*Imagen III.27*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph. Kostenschätzung v. 7. Juli 20 [espectrógrafo torre. estimación de costos del 7 de Julio de 1920]. plano.[1920]. AIP



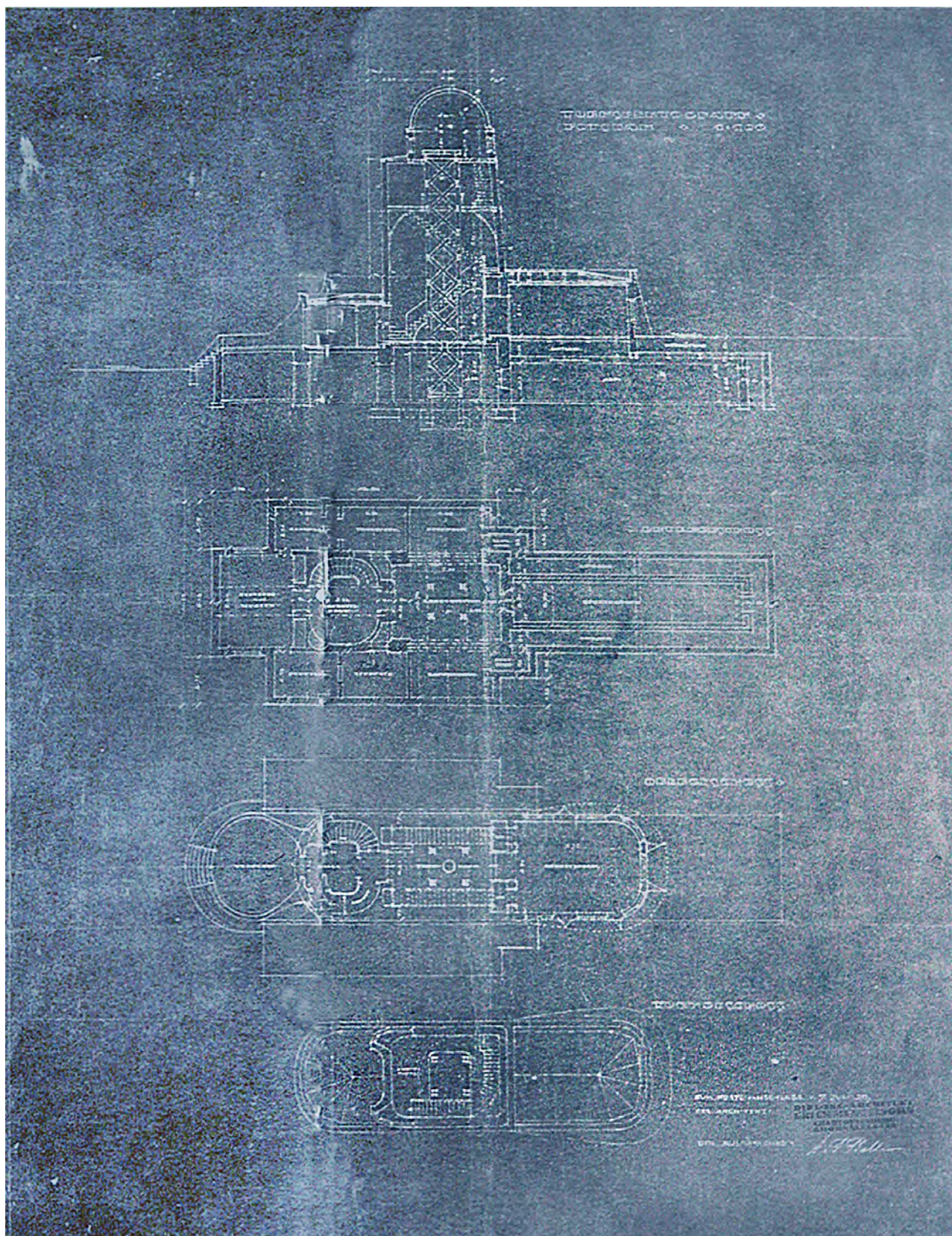


Imagen III.27





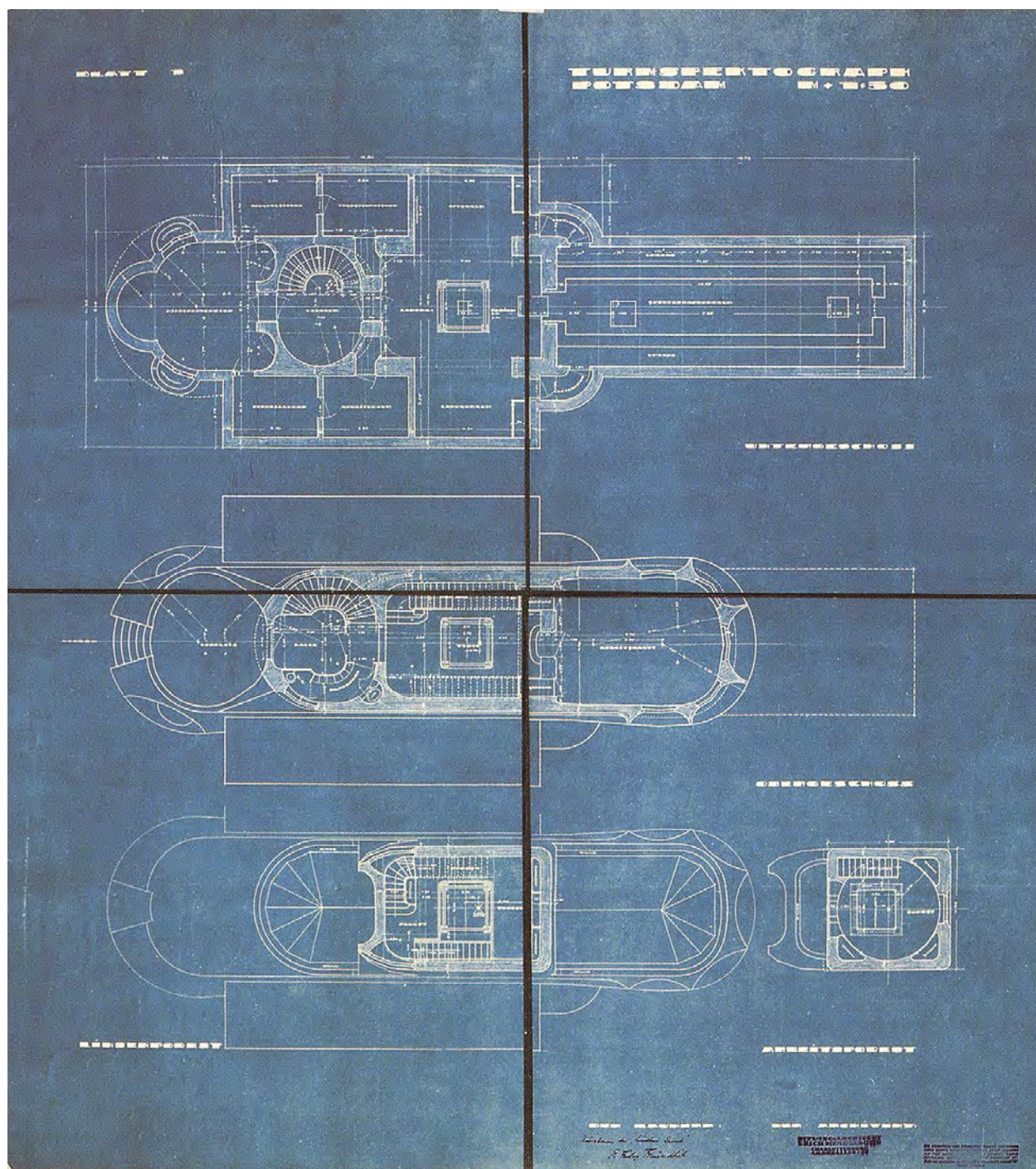
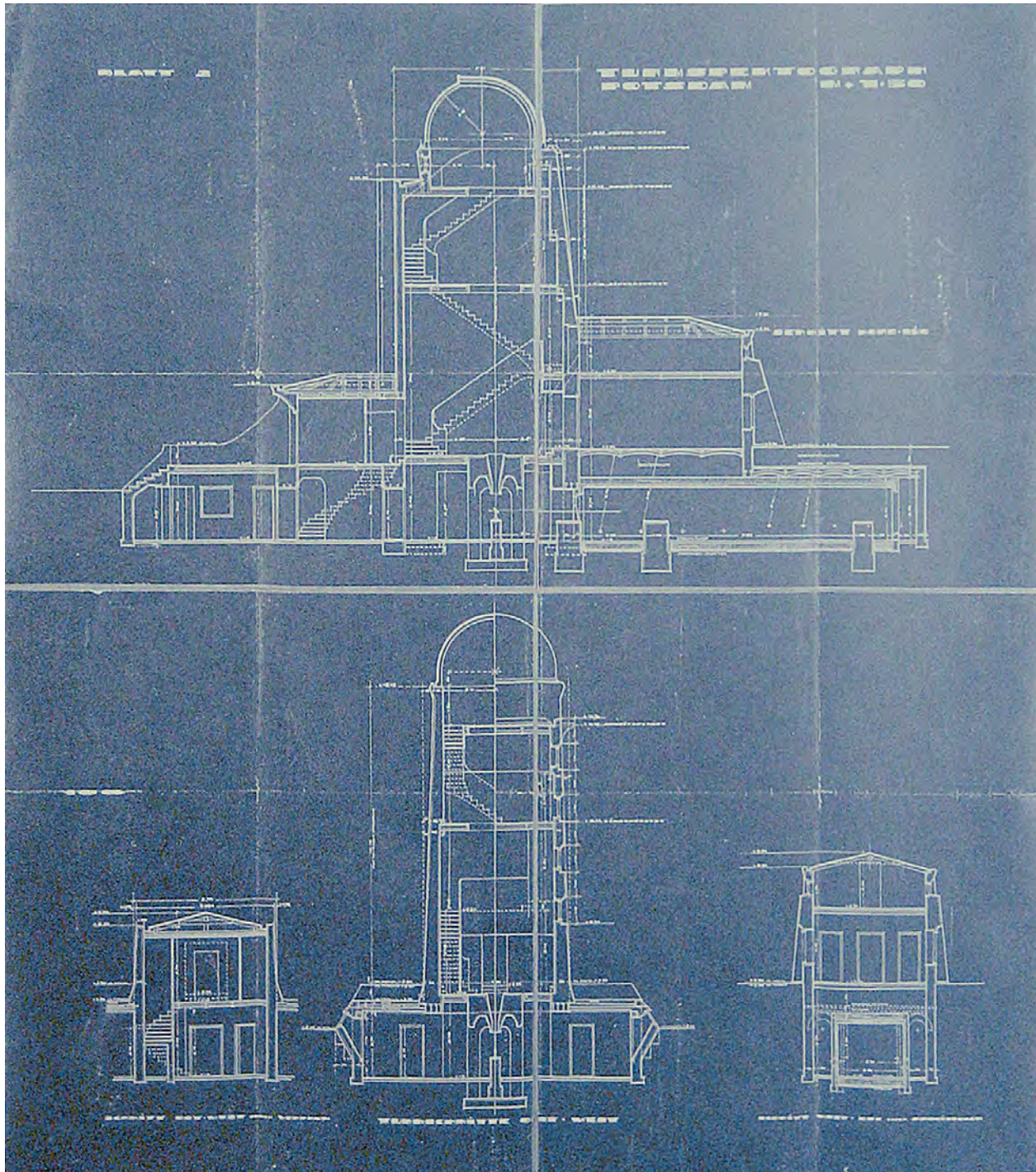


Imagen III.28







*Imagen III.29*





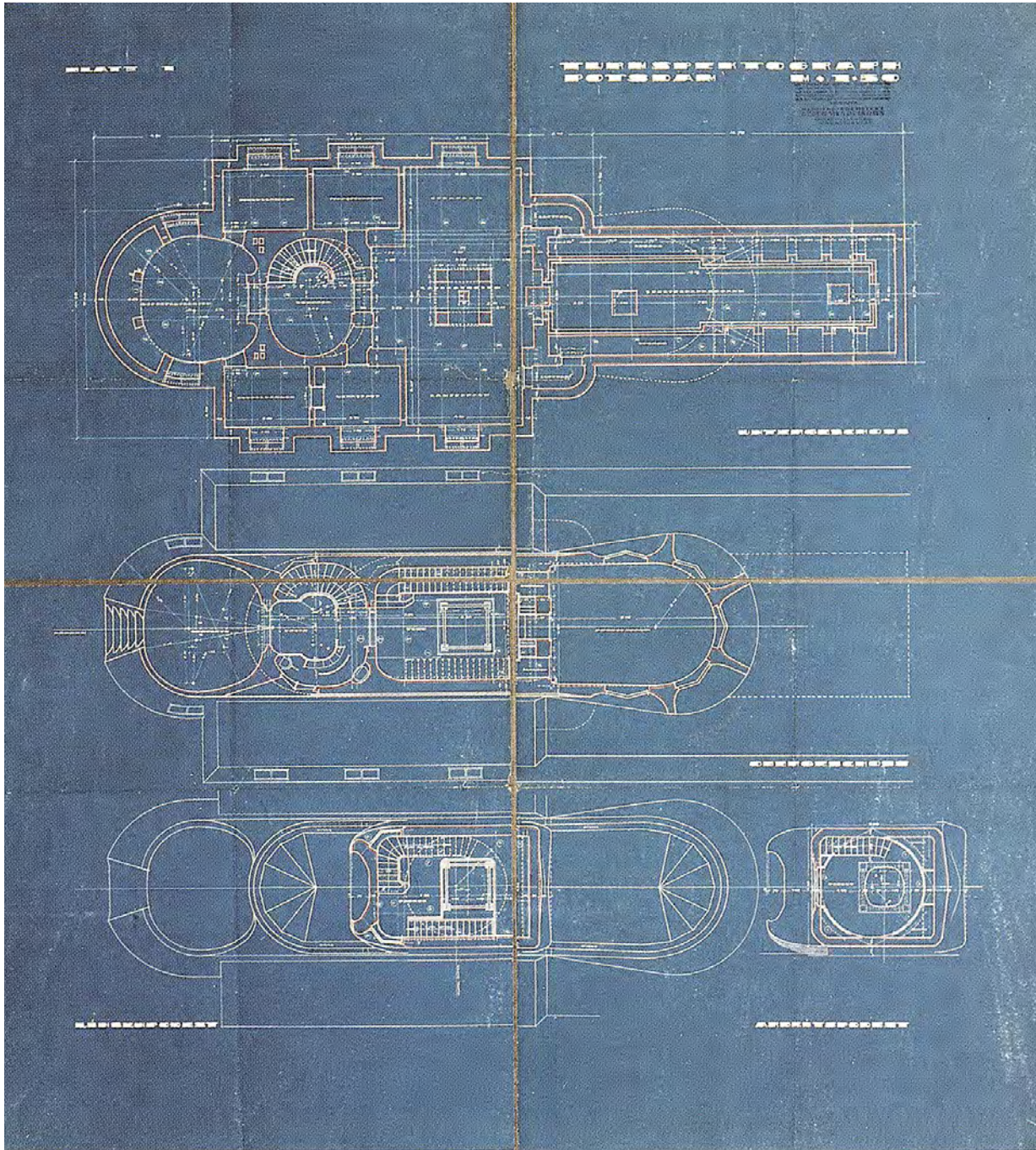


Imagen III.30











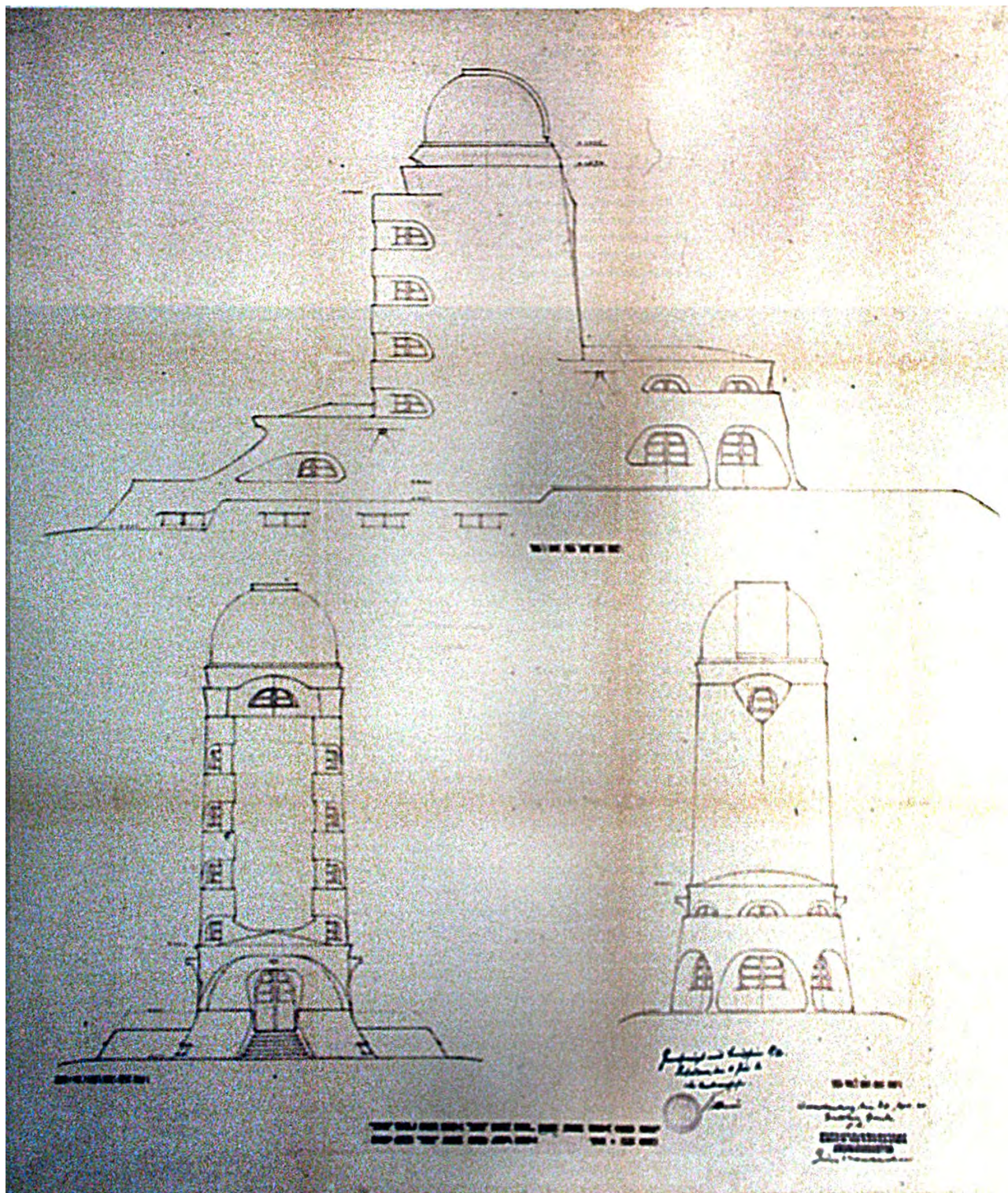


Imagen III.32

*Imagen III.33*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph, ubicación. permiso de construcción. plano.[1920].  
AIP





*Imagen III.34*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph, Eingangshalle. [espectrógrafo torre, entrada]. plano.  
[1920]. AIP





*Imagen III.35*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph, Vorraum. [espectrógrafo torre, antesala]. plano.  
[1920]. AIP





*Imagen III.36*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph, Mikrophotometer [espectrógrafo torre, cuarto de microphotometro] plano.[1920]. AIP



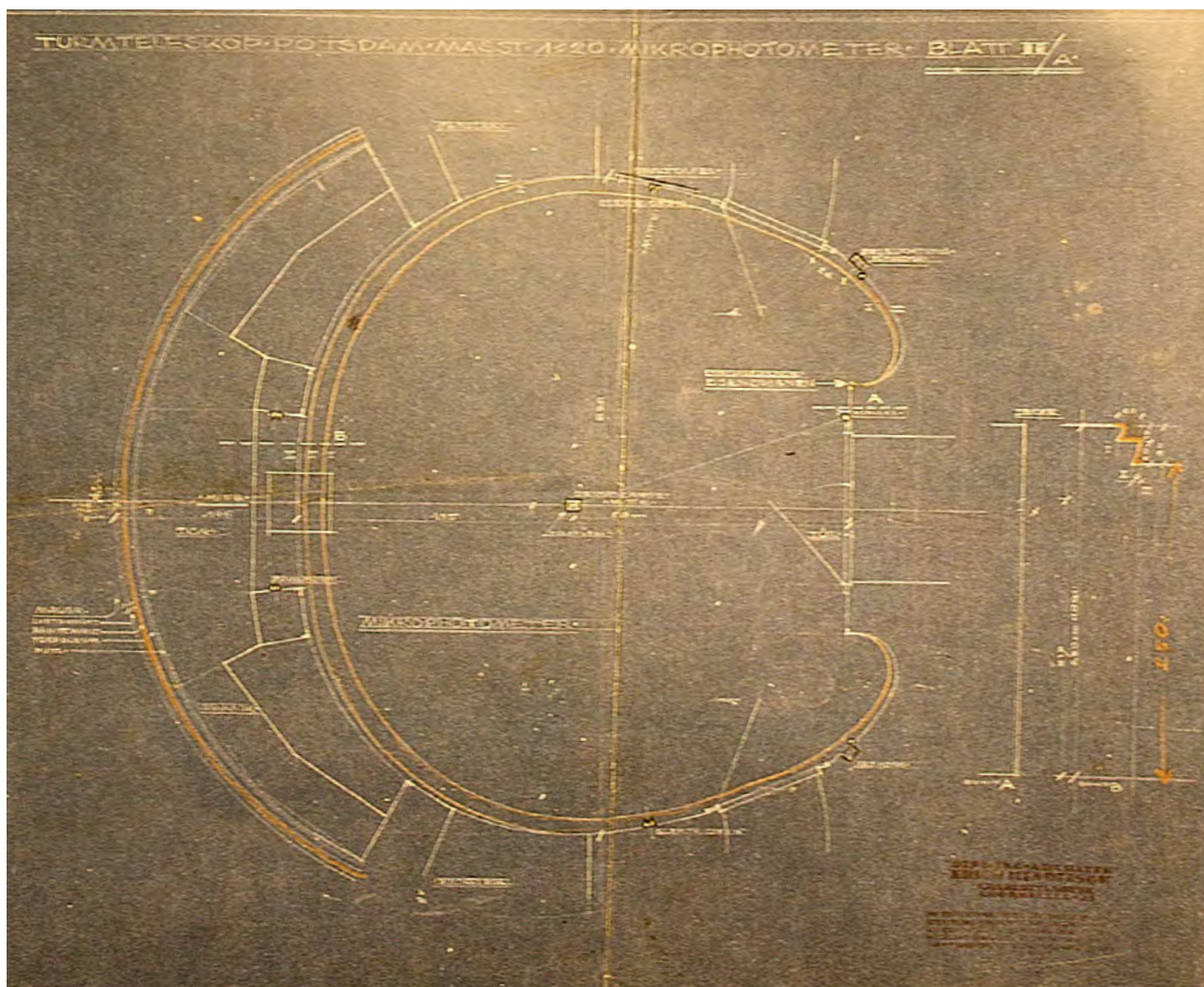
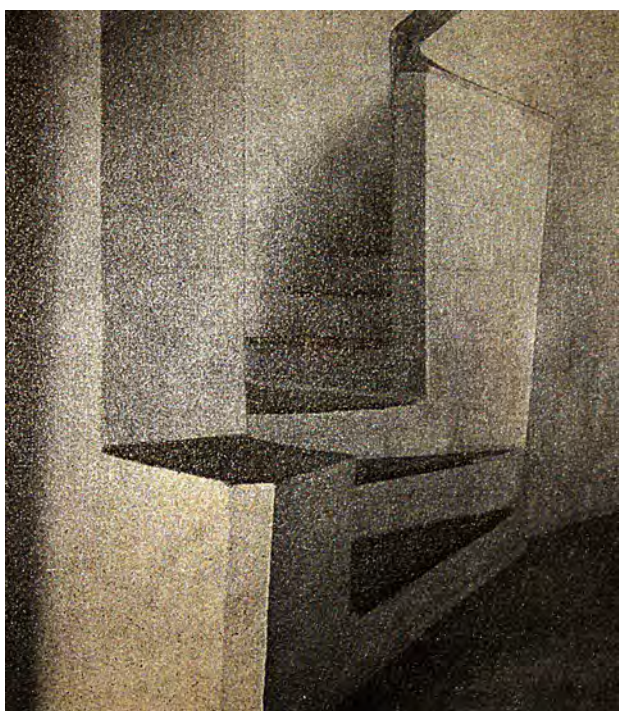


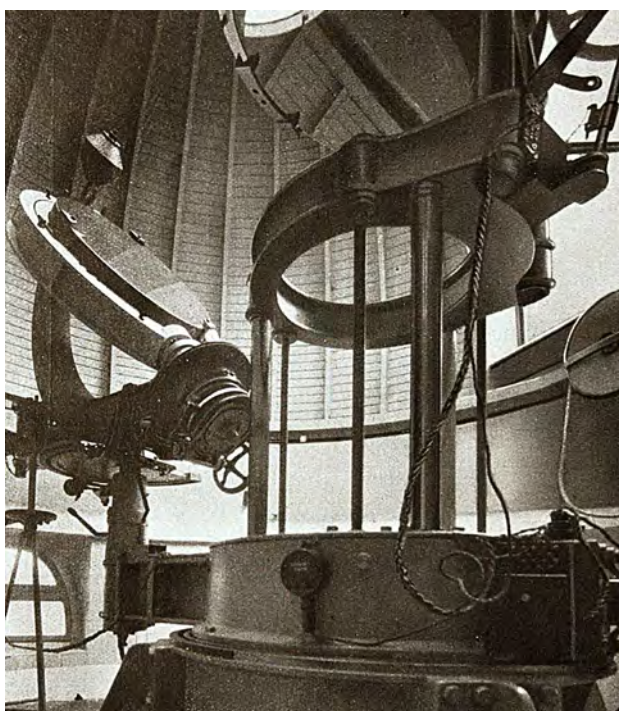
Imagen III.36

- Imagen III.37* Enfoque de la escalera en la torre. Foto publicado en WASMUTH. 1924
- Imagen III.38* El celostato dentro de la cúpula. Foto publicado en MENDELSON, E. 1930
- Imagen III.39* El celostato dentro de la cúpula. Foto publicado en FÜRST. 1926
- Imagen III.40* Vista a la lente de la celostato, mirando a través de la torre de madera del interior. Foto publicado en FÜRST. 1926





*Imagen III.37*



*Imagen III.38*



*Imagen III.39*



*Imagen III.40*

*Imagen III.41*

Vista a la torre de madera del interior. Foto publicado en FÜRST. 1926

*Imagen III.42*

Vista al laboratorio con el espejo de desviación. Foto publicado en FÜRST. 1926

*Imagen III.43*

Vista al laboratorio con el espectrógrafo. Foto publicado en FÜRST. 1926





*Imagen III.41*



*Imagen III.42*



*Imagen III.43*

*Imagen III.44*

Despacho. Foto publicado en WASMUTH. 1924. EMA

*Imagen III.45*

Cuarto de pernoctación. Foto publicado en WASMUTH. 1924. EMA

*Imagen III.46*

Vista del oeste. WASMUTH. 1924. EMA



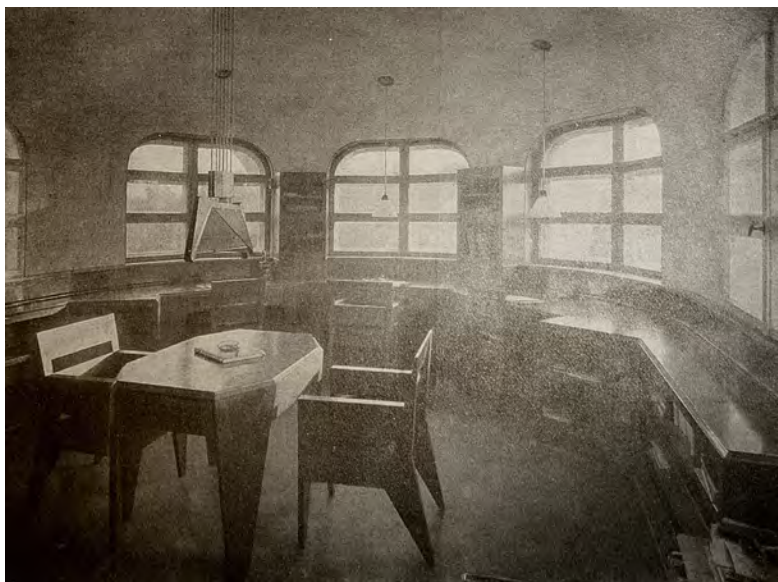


Imagen III.44



Imagen III.45



Imagen III.46

*Imagen III.47*

Erich Mendelsohn: Turmspektrograph, hoja de detalles. Publicado en WENDINGEN. 1920.  
EMA

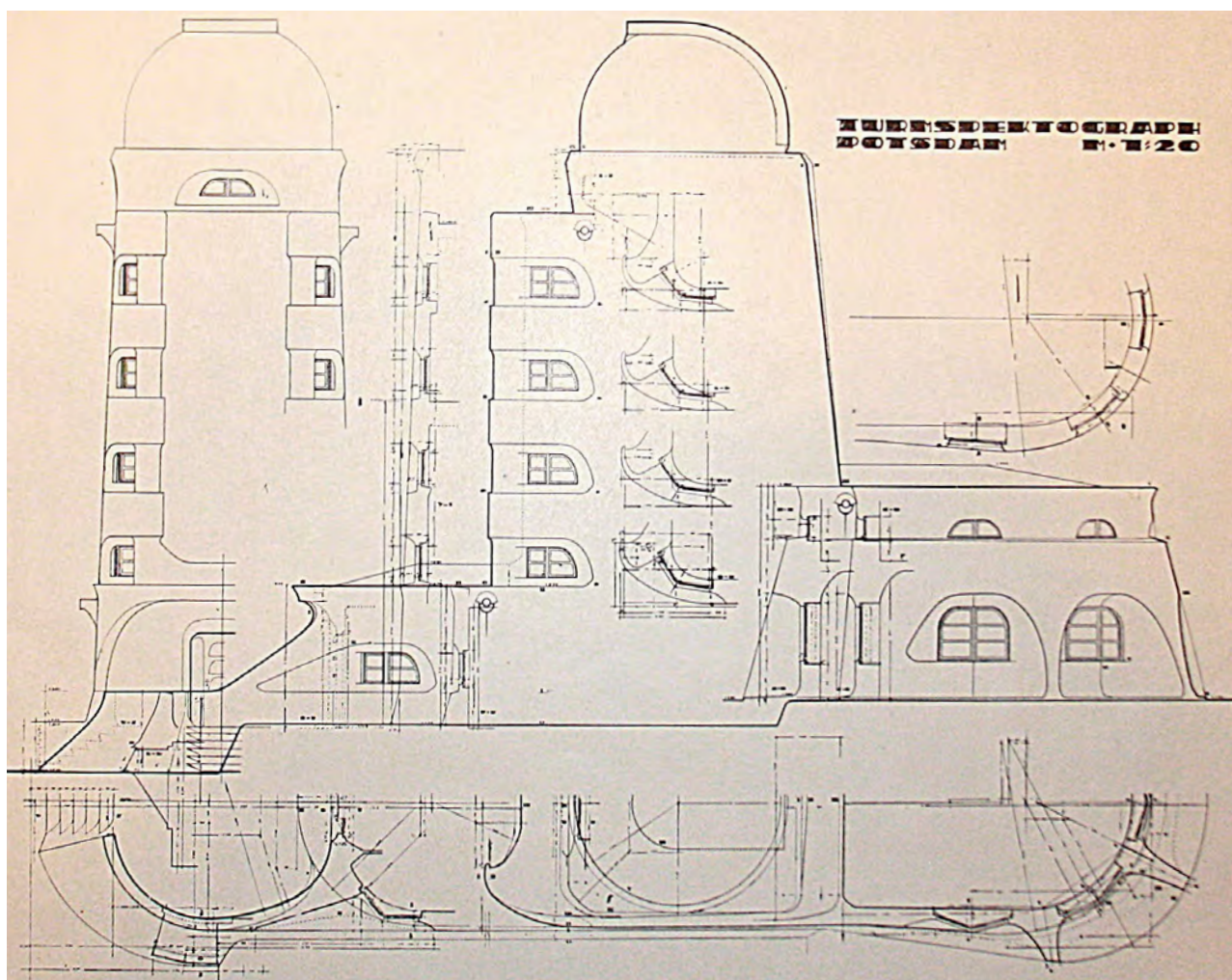


Imagen III.47

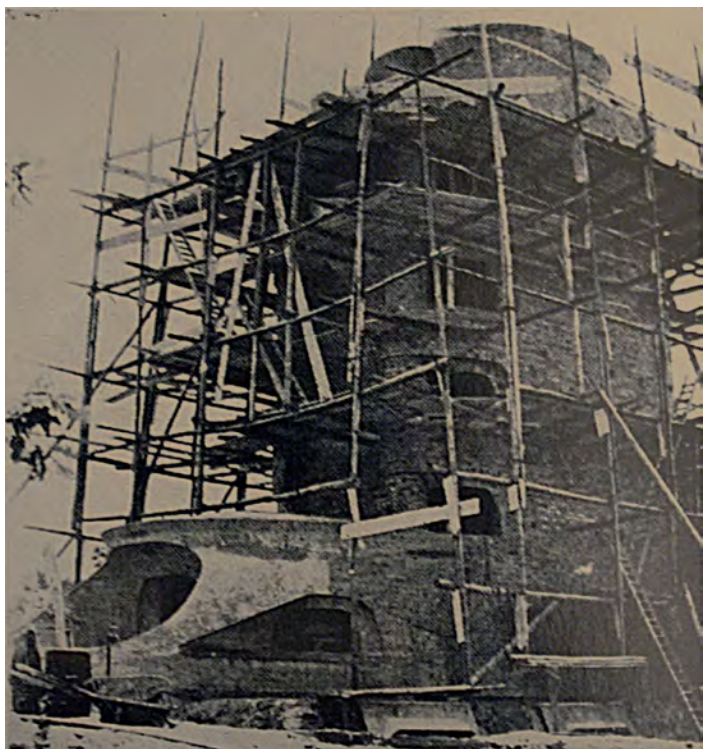
*Imagen III.48*

Vista del oeste, obra. [1920]. Foto publicado en ZEVI.1970. EMA

*Imagen III.49*

Vista frontal, obra. [1920]. Foto publicado en HENTSCHEL. 199II. EMA





*Imagen III.48*



*Imagen III.49*

*Imagen III.50*

Detalle de la transición entre muro y cúpula. Foto publicado en WASMUTH. 1924. EMA

*Imagen III.51*

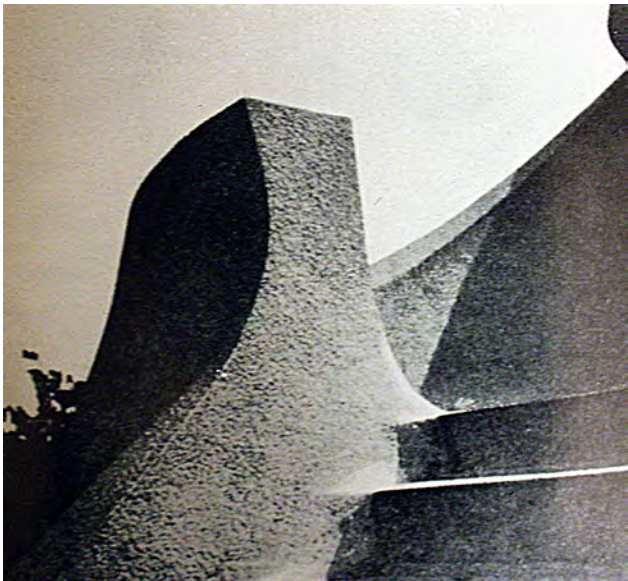
Detalle de las escaleras de la entrada. Foto publicado en WASMUTH. 1924. EMA

*Imagen III.52*

Detalle de la fachada. Foto publicado en WASMUTH. 1924. EMA



*Imagen III.50*



*Imagen III.51*



*Imagen III.52*





## **CAPITULO III: ESTUDIOS PREVIOS Y ANEXOS**



# 1. CRONOLOGIA DE LA PUBLICACIÓN DE LAS IMÁGENES DE LA TORRE

Los primeros pasos del estudio de esta tesis doctoral consistieron en analizar el estado de la cuestión de lo publicado sobre la Torre y, en general, sobre el trabajo de Erich Mendelsohn, especialmente el de los primeros años. Esta labor no solamente comprendió los textos sino también la sucesiva publicación de imágenes. Una sucesión que, como veremos ahora, se ha ido afinando durante la elaboración del trabajo de tesis.

Así, pues, en los capítulos anteriores hemos visto los ideales y las razones que precedieron y acompañaron el proyecto y la construcción de la Torre. Veamos ahora como esta obra fue presentada desde su inicio, con el boceto del anteproyecto publicado en la importante revista *Wendingen* en 1920, ya antes que la Torre fuera terminada, hasta los últimos descubrimientos de material gráfico que han sido realizados más de 80 años después de la construcción de la Torre.

Estableciendo ahora de un modo atento la cronología de la publicación de este material podemos entender como hasta el momento de nuestro trabajo no ha sido posible explicar con orden el proceso de diseño y como hemos ido reconstruyendo los trozos de este *puzzle* realizado durante un proceso creativo que ha durado más de tres años (desde 1917 a 1920) con una intensidad y unos niveles distintos hasta culminar el edificio.

Ciertamente hablamos de 20 bocetos, 4 fotos de maquetas, 25 planos y dibujos y más de 50 fotografías, pertenecientes al material de diseño, que se han conservado hasta hoy. Todas ellas han ido publicándose desde 1920 hasta ahora por distintas razones que se van desvelando al leer el próximo capítulo en que se efectúa el repaso bio-bibliográfico de la Torre y contemplar las imágenes que pertenecen a cada publicación.

S1



anteproyecto. 1919.  
(Vorprojekt. 1919)

[KB. E.M.-Archiv]

WENDINGEN. 1920. pág. 2.  
WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
11.(b/n)  
MENDELSON, E. 1930. pág. 55.  
(b/n)

BANHAM. 1954. pág. 87. (b/n)  
ZEVI, 1970. pág. 63/11. (b/n)  
ZEVI, 1973. pág. 232-233. (b/n)  
ZEVI. 1982. pág. 36. (b/n)

LIMBERG. 1994. pág. 15. (b/n)  
JAMES. 1997. pág. 32. (b/n)  
STEPHAN. 1998. pág. 33. (b/n)

S2



Torre Einstein – Potsdam.  
Instituto de Astrofísica.

(Einsteinturm – Potsdam.  
Astrophysikalisches  
Institut)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
5.  
PLATZ. 1927. pág. 70.  
PLATZ. 1930. pág. 85.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 45.

WHITTICK. 1940. pág. 61.  
WHITTICK. 1950. plate. 48.

BANHAM. 1954. pág. 87.  
MENDELSON, L.  
1955.  
WHITTICK. 1956. pág. 55.  
ECKARDT. 1960. pág. 42/29.  
BENEVOLO. 1960.  
BEYER. 1961. pág. 41.  
BEYER. 1967. pág. 44.  
POSENER. 1968. pág. 27.  
KING. 1969. pág. 69.  
ZEVI. 1970. pág. 59/2.  
ZEVI, 1973. pág. 232-233.  
ZEVI. 1982. pág. 37.

LIMBERG. 1994. pág. 3.  
FÖRSTER. 2008. pág. 251.

S3



La Torre Einstein. 1918  
(Einsteintower. 1918)

MENDELSON, L. 1955.

S4



[KB. E.M.-Archiv]

ECKARDT. 1960. pág. 42/27.  
ZEVI, 1970. pág. 62/7. (espejado)  
ZEVI, 1973. pág. 232-233.  
(espejado)  
ZEVI. 1982. pág. 37.

LIMBERG. 1994. pág. 28.

S5



[KB. E.M.-Archiv]

ECKARDT. 1960. pág. 42/28. (b/n)  
ZEVI, 1970. Tavola/Plate II,  
pág. 65/1. (b/n), (espejado)  
ZEVI. 1982. pág. 37. (b/n)

LIMBERG. 1994. pág. 18. (b/n)

S6



BEYER. 1961. pág. 67.  
ZEVI. 1970. Cubierta, pág. 58/1.  
ZEVI, 1973. pág. 232-233.  
ZEVI. 1982. pág. 37.

LIMBERG. 1994. pág. 19.

S7



La torre. Espectrógrafo.  
Página 6  
Turm. Spektograph. Seite 6.

[KB. E.M.-Archiv]

KING. 1969. pág. 66.  
ZEVI. 1970. pág. 62/1.

S8



Proyecto con Laboratorio  
subterráneo.

[KB. E.M.-Archiv]

KING.1969. pág. 67.  
ZEVI. 1970. pág. 62/5.

LIMBERG. 1994. pág. 6.

S9



[KB. E.M.-Archiv]

KING.1969. pág. 68. (b/n)  
ZEVI. 1970. pág. 65/2. (b/n)  
ZEVI, 1973. pág. 232-233. (b/n)  
ZEVI. 1982, 1985. pág. 38. (b/n)

LIMBERG. 1994. pág. 17. (b/n)  
STEPHAN. 1998. pág. 37.  
HUSE. 2000. pág. 78.

S10



ZEVI. 1970. pág. 62/2.

S11



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/3. (b/n)

LIMBERG. 1994. pág. 16. (b/n)  
HUSE. 2000. pág. 79.  
STEPHAN. 1998. pág. 36.

S12



Laboratorio a lado de la Torre.

[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/4.

LIMBERG. 1994. pág. 7.

STEPHAN. 1998. pág. 32.

S13



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/6. (b/n)

ACHENBACH. 1987. pág. 28.

LIMBERG. 1994. pág. 29. (b/n)

STEPHAN. 1998. pág. 37.

HUSE. 2000. pág. 78.

S14



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/8.

ZEVI, 1973. pág. 232-233.

ZEVI. 1982. pág. 41.

S15



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/9. (espejado)

ZEVI. 1982. pág. 36.

JAMES. 1997. pág. 32.

LIMBERG. 1994. pág. 16.

S16



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 62/10.

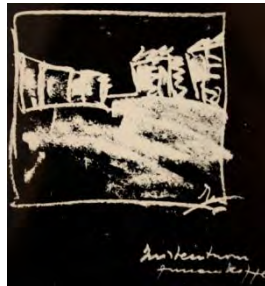
S17



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 63/12.

S18



[KB. E.M.-Archiv]

ZEVI. 1970. pág. 69/1.

S19



[KB. E.M.-Archiv]

ACHENBACH. 1987. pág. 63.

HENTSCHEL. 1992. pág. 73.

HENTSCHEL. 1997. pág. 58.

HUSE. 2000. pág. 39.





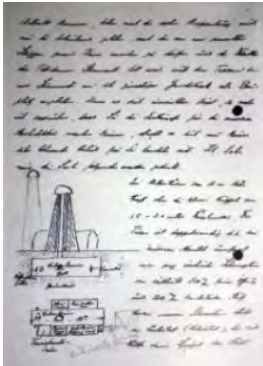
S20



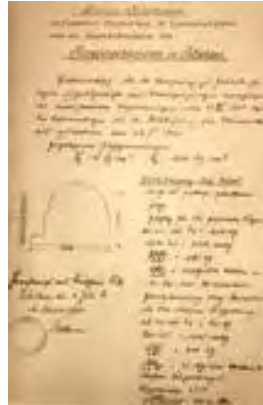
[BAL PC]

HUSE. 2000. pág. 40.



- M1  modelo de la ejecución. WENDINGEN. 1920. pág. 10.  
(Toren-Spectrograaf. Model voor uitvoering)
- M2  ZEVI. 1970. pág. 62/15.
- M3  HENTSCHEL. 1992. pág. 100.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 80.
- M4  HUSE. 2000. pág. 45.
- D1  Carte de Erwin F. Freundlich a Erich Mendelsohn. ACHENBACH. 1987. pág. 62.  
HENTSCHEL. 1992. pág. 75.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 60.  
STEPHAN. 1998. pág. 31.  
HUSE. 2000. pág. 33.  
[KB. E.M.-Archiv]

D2



cálculo estático

LIMBERG. 1994. pág. 53.

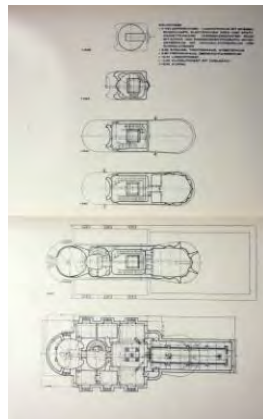
D3



[KB. E.M.-Archiv]

HUSE. 2000. pág. 28.

Z1



plantas.  
(Grundrisse)

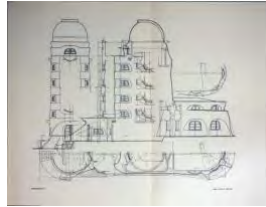
WENDINGEN. 1920. pág. 12.  
WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 8/1.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 49.

WHITTICK. 1940. Pág. 61.  
WHITTICK. 1950. plate. 48.

BANHAM. 1954. pág. 87.  
WHITTICK. 1956. Pág. 61.  
POSENER. 1968. pág. 28.  
ZEVI. 1970. pág. 65/18.  
ZEVI, 1973. pág. 236.  
ZEVI. 1982. pág. 41.

HENTSCHEL. 1992. pág. 78.  
LIMBERG. 1994. pág. 44.  
JAMES. 1997. pág. 37.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 64.  
STEPHAN. 1998. pág. 34.  
HUSE. 2000. pág. 133.

Z2



hoja de detalles.

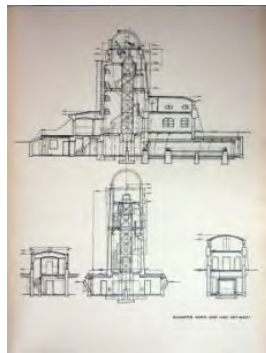
(Werkblatt)

WENDINGEN. 1920. pág. 13.  
WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 8/3.

ZEVI. 1970. pág. 64/17.  
ZEVI, 1973. pág. 236.  
FRAMPTON. 1980. pág. 120  
ZEVI. 1982. pág. 41.

LIMBERG. 1994. pág. 31.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 65.  
HUSE. 2000. pág. 44.

Z3



Secciones norte-sur y este-oeste.

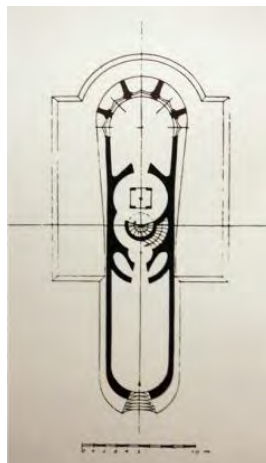
(Schnitte Nord-Süd und Ost-West)

WASMUTH. Vol. VIII, 1924. pág. 8/2.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 50.

POSENER. 1968. pág. 28.  
ZEVI. 1970. pág. 65/19.  
ZEVI, 1973. pág. 236  
ZEVI. 1982. pág. 41.

HENTSCHEL. 1992. pág. 77.  
LIMBERG. 1994. pág. 45.  
JAMES. 1997. pág. 36.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 64.  
STEPHAN. 1998. pág. 38.  
HUSE. 2000. pág. 185.

Z4



Anteproyecto.

(Vorprojekt)

WASMUTH. Vol. VIII, 1924, pág. 11.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 46.

LIMBERG. 1994. pág. 14.

Z5



FÜRST. 1926. pág. 31.  
MÜLLER-WULCKOW. 1929. pág. 117.

HENTSCHEL. 1992. pág. 83.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 68.

Z6



Anteproyecto.  
(Vorprojekt)

ZEVI. 1970. pág. 63/16.

Z7



Turmspektrograph.  
M1:100.

LIMBERG. 1994. pág. 9.  
HUSE. 2000. pág. 35.

Z8



Turmspektrograph. 1:100.  
zur Kostenschätzung v. 7.  
Juli 20

LIMBERG. 1994. pág. 21.

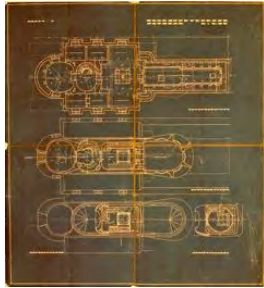
Z9



Turmspektrograph. M1:50.  
Blatt 1

LIMBERG. 1994. pág. 24.  
HUSE. 2000. pág. 42.

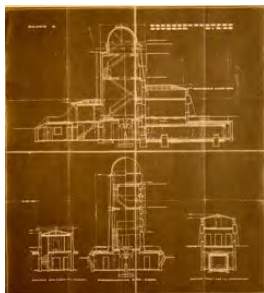
Z10



Turmspektrograph. M1:50.  
Blatt 1

LIMBERG. 1994. pág. 25.  
HUSE. 2000. pág. 43.

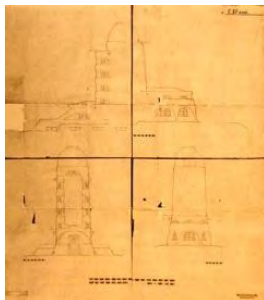
Z11



Turmspektrograph. M1:50.  
Blatt 2

LIMBERG. 1994. pág. 26.

Z12



Turmspektrograph. M1:50.

LIMBERG. 1994. pág. 27.

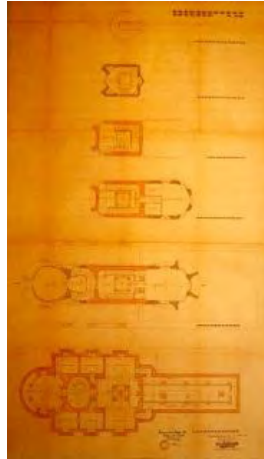
Z13



Übersichtskarte.

LIMBERG. 1994. pág. 33.

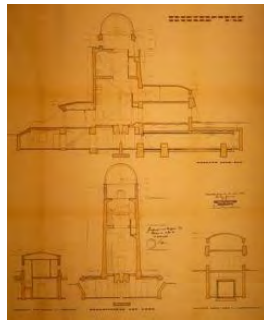
Z14



Turmteleskop Potsdam  
1:50

LIMBERG. 1994. pág. 35.  
HUSE. 2000. pág. 46.

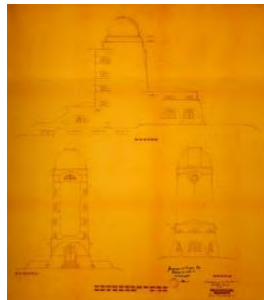
Z15



Turmteleskop Potsdam  
1:50

LIMBERG. 1994. pág. 36.  
STEPHAN. 1998. pág. 41.

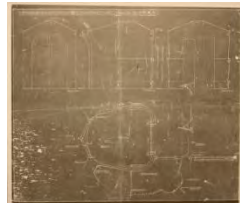
Z16



Turmteleskop Potsdam  
1:50

LIMBERG. 1994. pág. 37.

Z17



Turmteleskop. Potsdam. M.  
1:20. Halle.  
Blatt I/A.

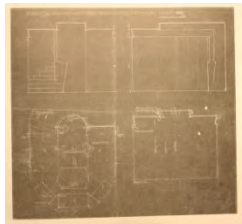
LIMBERG. 1994. pág. 39.

Z18



Turmteleskop. Potsdam. M. LIMBERG. 1994. pág. 40.  
1:20. Mikrometer.  
Blatt II/A.

Z19



Turmteleskop. Potsdam. M. LIMBERG. 1994. pág. 41.  
1:20. Vorraum.  
Blatt III/A.

Z20



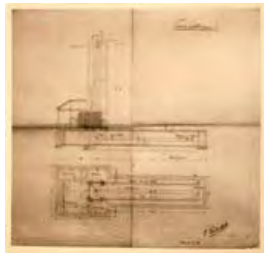
Turmteleskop. Potsdam. M. LIMBERG. 1994. pág. 42.  
1:20. Übernachtungsraum.  
Blatt IV/A.

Z21



Turmteleskop. Potsdam. LIMBERG. 1994. pág. 47.  
Gartenplan. HUSE. 2000. pág. 173.  
Masstab 1:200.

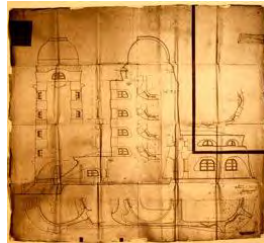
Z22



Turmspektrograph. HUSE. 2000. pág. 34.  
M 1:100.

Signatura:  
E. Freundlich

Z23



HUSE. 2000. pág. 44.

Z24



Turmspektrograph  
Potsdam. Eiserne Fenster  
des Untergeschosses.  
3.1.1921

HUSE. 2000. pág. 47.

F1



Foto: Heldenhausen & Weiß.

El nuevo Torre-Einstein  
encima de la montaña de  
Telegrapho de Potsdam.  
(Der Neue Einstein-Turm  
auf dem Telgrafenberg bei  
Potsdam)

BERLINER ILLUSTRIRTE ZEITUNG.  
1921. Portada.

MENDELSON, E. 1930. pág. 26.

HENTSCHEL. 1992. pág. 80.

HENTSCHEL. 1997. pág. 66.

HUSE. 2000. pág. 194.

F2



Foto: Köster

Vista del oeste.

(Blick von Westen)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 6.

MÜLLER-WULCKOW. 1925. pág. 58.

PLATZ. 1927. pág. 390.

MENDELSON, E. 1930. pág. 46.

WHITTICK. 1940. pág. 65.

WHITTICK. 1950. plate. 48.

ZEVI. 1950. pág. 32.

WHITTICK. 1956. pág. 57.

POSENER. 1968. pág. 29.

ACHENBACH. 1987. pág. 8.

HENTSCHEL. 1992. pág. 92.

HENTSCHEL. 1997. pág. 75.

HUSE. 2000. pág. 175.

FÖRSTER. 2008. pág. 251.



F3



Foto: Köster

Vista del sureste:  
despacho/ cuarto de  
pernoctación./ torre.

(Blick vom Südosten:  
Arbeitsraum/  
Übernachtungsraum/  
Turm)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
7.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 47.

BANHAM. 1954. pág. 87.  
ZEVI. 1970. pág. 66/22.  
ZEVI. 1982, 1985. pág. 42.

HENTSCHEL. 1992. pág. 93.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 75.  
HUSE. 2000. pág. 30.

F4



Foto: Köster

Detalle.

(Detail)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
7.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 54.

BEYER. 1961. pág. 25.  
POSENER. 1968. pág. 27.  
ZEVI. 1970. pág. 67/24.  
ZEVI, 1973. pág. 234.  
ZEVI. 1982. pág. 40.

HENTSCHEL. 1992. pág. 97.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 78.  
HUSE. 2000. pág. 167.  
FÖRSTER. 2008. Cubierta, pág.  
253.

F5



Foto: Köster

Transición a la cúpula.

(Übergang zur Kuppel)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
9.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 48.

ZEVI. 1970. pág. 70/41.

F6



Foto: Köster

Detalle de las escaleras de  
la entrada.

(Detail der Eingangstreppe)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág.  
9.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 48.

ZEVI. 1970. pág. 68/28.  
ZEVI, 1973. pág. 236

HENTSCHEL. 1992. pág. 98.  
HUSE. 2000. pág. 31.

F7



Foto: Köster

Enfoque de la escalera en la torre.

(Ansatz der Treppe im Turm)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 9.

ZEVI. 1970. pág. 69/35.

HENTSCHEL. 1997. pág. 78.  
HUSE. 2000. pág. 31.

F8



Foto: Köster

La entrada.  
Vista superior desde la torre.

(Eingang. Draufsicht vom Turm)

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 9.

MENDELSON, E. 1930. pág. 48.

ZEVI. 1970. pág. 68/29.  
ZEVI. 1982. pág. 43.

HENTSCHEL. 1992. pág. 98.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 78.  
HUSE. 2000. pág. 31.

F9



Foto: Köster

Despacho.

(Arbeitsraum)

[KB. E.M.-Archiv]

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 10.

MENDELSON, E. 1930. pág. 52.

BEYER. 1961. pág. 2.  
ZEVI. 1970. pág. 69/39.

HENTSCHEL. 1992. pág. 102.  
JAMES. 1997. pág. 34.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 83.  
STEPHAN. 1998. pág. 39.

F10



Foto: Köster

cuarto de pernoctación.

(Übernachtungs-raum)

[KB. E.M.-Archiv]

WASMUTH. Vol. VIII. 1924. pág. 10.

MENDELSON, E. 1930. pág. 48.

POSENER. 1968. pág. 30.  
ZEVI. 1970. pág. 69/38.

HENTSCHEL. 1992. pág. 102.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 83.  
HUSE. 2000. pág. 132.

F11



Foto: Titzenthaler.

El celostato dentro de la cúpula.

(Der Coelostat in der Kuppel)

FÜRST. 1926. pág. 29.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 51.

BEYER. 1961. pág. 24.  
ZEVI, 1970. pág. 69/37.

HENTSCHEL. 1997. pág. 91.

F12



Foto: Titzenthaler.

[KB. E.M.-Archiv]

FÜRST. 1926. pág. 30.  
PLATZ. 1930. pág. 378.

HITCHCOCK. 1958.  
BENEVOLO. 1960.  
ZEVI. 1970. pág. 60/12.  
ZEVI. 1982. pág. 44-45.

JAMES. 1997. pág. 12.  
STEPHAN. 1998. pág. 40.  
HUSE. 2000. pág. 175.  
FÖRSTER. 2008. pág. 252.

F13



Foto: Titzenthaler.

Vista a la lente de la celostato, mirando a través de la torre de madera del interior

(Blick durch den inneren Holzturm gegen das Objektiv des Coelostaten)

FÜRST. 1926. pág. 33.  
MENDELSON, E. 1930. pág. 53.

ZEVI. 1970. pág. 69/35.

HENTSCHEL. 1992. pág. 84.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 69.  
HUSE. 2000. pág. 188.

F14



Foto: Titzenthaler.

FÜRST. 1926. pág. 34.

F15



Foto: Titzenthaler.

FÜRST. 1926. pág. 35.

F16



Foto: Titzenthaler.

FÜRST. 1926. pág. 36.

F17



Postal 1927

DVG. 1927

LIMBERG. 1994. pág. 48.  
FÖRSTER.2008. pág. 252.

F18



Postal 1927

DVG. 1927

LIMBERG. 1994. pág. 49.

F19



*The Einsteintower,  
Potsdam 1919-1921: the  
canonical building of  
Expressionist architecture.*

BANHAM, 1960. pág. 173.

F20



ECKARDT. 1960. pág. 49/1.  
BEYER. 1961. pág. 25.  
BEYER. 1967. pág. 78.

ZEVI. 1970. pág. 68/31.  
ZEVI. 1982. pág. 42.

F21



ECKARDT. 1960. pág. 50/4.  
ZEVI. 1970. pág. 67/27.

F22



ECKARDT. 1960. pág. 51/5.  
ZEVI. 1970. pág. 68/33.

F23



ECKARDT. 1960. pág. 51/6.

F24



HILBERSHEIMER. 1967.  
Cubieta.

F25



HILBERSHEIMER. 1967. pág. 41.

F26



POSENER. 1968. pág. 31.

F27



ZEVI. 1970. pág. 60/13

F28



ZEVI. 1970. pág. 60/14.  
ZEVI. 1982. pág. 39.

F29



ZEVI. 1970. pág. 65/20.  
ZEVI. 1982. pág. 38.

F30



ZEVI. 1970. pág. 66/21.  
ZEVI, 1973. pág. 237.  
ZEVI. 1982. pág. 39.

F31



ZEVI. 1970. pág. 66/23.

F32



ZEVI. 1970. pág. 67/25.

F33



ZEVI. 1970. pág. 67/26.



F34



ZEVI. 1970. pág. 68/30.

F35



ZEVI. 1970. pág. 68/32.  
ZEVI. 1982. pág. 43.

F36



ZEVI. 1970. pág. 68/34.

F37



ZEVI. 1970. pág. 70/40.

F38



ZEVI. 1970. pág. 70/42.  
ZEVI. 1982. pág. 43.



F39



RAGON. 1971.

F40



ZEVI, 1973. pág. 237.

F41



ZEVI, 1973. pág. 237.

F42



TAFURI. 1976.

F43



ZEVI. 1982. pág. 43.

F44



CURTIS. 1982

F45



HENTSCHEL. 1992. pág. 106.  
HENTSCHEL. 1997. pág. 86.  
HUSE. 2000. pág. 60.

F46



LIMBERG. 1994. pág. 50.  
HUSE. 2000. pág. 177.

F47



JAMES. 1997. pág. 39.

F48



HENTSCHEL. 1997. pág. 78.

F49



HUSE. 2000. pág. 52.

F50



HUSE. 2000. pág. 66.

F51



HUSE. 2000. pág. 170.

F52



HUSE. 2000. pág. 176.

## 2. REPASO BIO-BIBLIOGRÁFICO DE LA TORRE

Los primeros pasos del estudio de esta tesis doctoral consistieron en analizar el estado de la cuestión de lo publicado sobre la torre y en general sobre el trabajo (especialmente durante los primeros años) de Erich Mendelsohn. Esta labor que comprende los textos pero también la sucesiva publicación de imágenes tal como veremos a continuación, se ha ido afinando durante la elaboración del trabajo de tesis.

Así pues, en los capítulos anteriores hemos visto los ideales y las razones que precedieron y acompañaron el proyecto y la construcción de la Torre. Veamos ahora como esta obra, y en parte el resto del trabajo de Erich Mendelsohn, ha ido recibéndose en los textos, durante las distintas etapas que hoy podemos establecer y que proponemos de este modo:

1. Del inicio a la marcha de Mendelsohn de Alemania en 1933;
2. Apogeo del International Style y de la Arquitectura Orgánica,  
hasta la muerte del arquitecto en 1953;
3. Lento reconocimiento de la obra y del arquitecto,  
hasta la reunificación de Alemania en 1989;
4. Los años recientes y la recuperación del edificio.

## DEL INICIO A LA MARCHA DE MENDELSON DE ALEMANIA EN 1933

Hemos visto como la Torre fue proyectada y construida tempranamente, después de la gran guerra, al inicio de la Republica de Weimar, cuando casi nadie construía nada, por un joven arquitecto. Se erigió en Potsdam, un lugar clave en la conciencia del país. Fue relacionada con uno de los símbolos más aceptados: la excelencia en el desarrollo científico y, especialmente, con la personalidad de Albert Einstein. La Torre fue pues una fuerte caja de resonancia de la que el país estaba necesitado. Además sus formas eran llamativas y representaban el debate arquitectónico que en aquellos momentos se inclinaba por el expresionismo.

Por otra parte Mendelsohn, un personaje relacionado el mismo con la arquitectura y arte desde los años de Múnich y, a través de su esposa, con las capas culturales y económicamente fuertes de la nación, tenía en su mente desde el inicio la idea de publicitar su obra con un cuidado exquisito. Así la Torre, que era a la vez un símbolo de la nueva arquitectura y del nuevo país que estaba renaciendo, presentaba todas las cualidades para convertirse en la carta de presentación del arquitecto especialmente en Alemania, pero pronto también en otros países.

### En el registro expresionista

En primer lugar la Torre se recibió en los círculos de debate entre los jóvenes, un debate que en aquel momento presentaba un color expresionista de acuerdo con los ideales de combate contra el antiguo régimen cultural, anhelando un mundo nuevo alejado de los negocios y de la prepotencia, especialmente militar, y del expansionismo guillermiano. El país estaba dispuesto a alumbrar una nueva vida y una nueva cultura pero la crisis económica ya se ceñía sobre él. Aquellos años, hasta 1925, no

había trabajo y sí mucho debate, había frustración pero también mucha ilusión para alumbrar un nuevo país y las ideas iban solas sin una práctica que las acompañara.

No resulta extraño, en un momento tan importante de crisis, que fuese una revista extranjera, aunque muy cercana por idioma y cultura arquitectónica como era *Wendingen*, la que acogiese en primer lugar el nuevo edificio. *Wendingen* tenía una revista homónima en Berlín, *Das Kuntsblatt* [La revista de Arte], más modesta, quizás menos especializada, es decir artísticamente más amplia - los medios en aquel momento eran muy reducidos -, la cual, un par de años después, se hará también eco del nuevo edificio.

*Wendingen* (agitación, en holandés) era una revista de arte que apareció desde 1918 hasta 1932, de periodicidad mensual, dirigida a arquitectos y diseñadores de interior y publicada por la editorial Hooze Brug de Ámsterdam, siendo durante un tiempo portavoz de la asociación Architectura et Amicitia. El redactor jefe era el arquitecto Hendricus Theodorus Wijdeveld.

*Wendingen* inicialmente era una plataforma importante para el movimiento expresionista holandés, también conocido como Escuela de Ámsterdam, si bien con el tiempo se iría acercando a la Neue Sachlichkeit. La revista ganó el reconocimiento no sólo a través de su contenido, sino también por su diseño de formato cuadrado y sus sucesivas propuestas de portada a cargo de H.Th. Wijdeveld, El Lissitzky, Huszar Vilmos y otros arquitectos y artistas.

Mendelsohn fue el primero de los arquitectos alemanes a quien *Wendingen* dedicó un número especial. Lo que pocos años después sería valorado por Adolf Behne:

*... es muy característico que sea la publicación de la tendencia romántica de Ámsterdam en los Países Bajos (de Klerk, van der Mei, Kropholler, Wijdeveld y otros) la que dedica a dos arquitectos alemanes, Mendelsohn y Finsterlin, números especiales.*<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> BEHNE, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. Drei Masken Verlag. München, 1926. pág. 38.

En las 14 páginas dedicadas a Erich Mendelsohn de la edición de octubre de 1920 el proyecto de la Torre Einstein se presentó junto con 30 imágenes de bocetos y modelos futuristas y dos fotos de edificios ya terminados (Herrman & Co. en Luckenwalde y la Hausleben en Berlín).

En la cubierta de este número aparece un boceto en color, una perspectiva de la Torre, que más tarde Mendelsohn describiría como anteproyecto mientras en el interior se muestra un modelo del edificio, planos de planta y una sección con detalles.

En la introducción, J.F. Staal califica la Torre:

*Es la mejor obra alemana, se cuenta entre las mejores obras personales, pero no deja de ser alemana y no deja de ser personal.*<sup>258</sup>

La publicación fue avalada con un artículo eufórico de Oskar Beyer sobre la arquitectura de Mendelsohn que trata de caracterizar la Torre como el mejor ejemplo de un nuevo camino en la arquitectura contemporánea.

*El trabajo principal y más interesante de Mendelsohn es el instituto espectrográfico que se está construyendo en Potsdam. ... Los planos y modelos para el diseño, muestran, en contraste con otras soluciones, un carácter ligeramente más macizo, son muy orgullosos y audaces...*<sup>259</sup>

Más tarde *Das Kunstblatt*, cercana a *Wendingen*, publicó en 1923, de la mano de su director e historiador de arte Paul Westheim, un artículo dedicado a la Torre Einstein de Erich Mendelsohn. De aparición mensual, editada entre 1917 y 1933, fue una de las publicaciones periódicas de referencia en la República de Weimar, aunque estaba mucho más centrada en las artes visuales que en la arquitectura. En ella se insertaron artículos de y sobre artistas y arquitectos de la modernidad como Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka, Otto Dix, Pablo Picasso o Hans Pölzig. Paul Westheim,

---

<sup>258</sup> WENDINGEN, octubre de 1920, pág. 3

<sup>259</sup> BEYER, Oskar: "Architectuur in Ijzer en Beton" en *Wendingen*. Vol. III, 1920, no. 10. pág. 14.



considerado uno de los grandes personajes de la modernidad durante el primer tercio del siglo XX, había sido discípulo de Wilhelm Worringer y de Heinrich Wölfflin. De éste último tomó prestado su sistema de análisis, la reflexión comparada de las obras de arte. El propio Westheim escribió en este número lo siguientes sobre la Torre:

*La Torre no se ha concebido con la sobriedad propia de la ingeniería, sino que lo que ha hecho es coquetear con obras de ingeniería y con una grandiosidad que, a pesar de su extraño aspecto, propio de las formas de expresión modernas, comparte el carácter de los monumentos dedicados a las grandes batallas entre los pueblos y del monumento a Bismarck en el valle del Rin.(...) Esta torre de Potsdam es un enorme cartel publicitario. Un reclamo, no tanto para el observatorio, como para la originalidad de su constructor. Es una Torre Mendelsohn...*<sup>260</sup>

La fórmula de Worringer: «El placer estético es el placer personal objetivado»<sup>261</sup> se traduce aquí con la frase: «Es una Torre Mendelsohn». Así pues, incluso cuando se pone de manifiesto que Mendelsohn no entra dentro de los parámetros clásicos que Westheim tiene de la imagen de un arquitecto, el crítico sigue considerando que la calidad artística y originalidad del mismo están fuera de cualquier duda:

*Si fuera mejor como arquitecto, sus métodos constructivos tendrían más consistencia estructural, pero probablemente perdería también ese brío que despierta tanta admiración. Posee esa grandiosa conciencia de la valía propia inherente a los genios y los aficionados. El hecho de que no*

---

<sup>260</sup> WESTHEIM, Paul: "Mendelsohn" en: *Das Kunstblatt*, 7. Jg., 1923, Heft 11, pág. 307.

<sup>261</sup> Véase. WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. R. Piper & Co. München, 1919. pág. 36 (En las formas de una obra de arte, gozamos de nosotros mismos)

*sea bueno, probablemente le impide contarse entre los verdaderos maestros de obras, pero le autoriza a trabajar con la masa constructiva de un modo naíf ante el que cualquier hombre del oficio capaz de pensar únicamente de forma práctica sin duda se amedrentaría...*<sup>262</sup>

En el mismo 1923, en sintonía con los textos que acabamos de citar, la Torre y la obra de Erich Mendelsohn serían interpretados por Adolf Behne en *Der Moderne Zweckbau* uno de los libros más importantes de la postguerra europea. Adolf Behne era uno de los portavoces de las vanguardias en la República de Weimar, cofundador en 1918 del Arbeitsrat für Kunst en Berlín; uno de los líderes intelectuales más reconocidos por los artistas y arquitectos jóvenes que ejercía al mismo tiempo como crítico. El libro, escrito naturalmente en un contexto de escasez de encargo, situación que sin embargo Mendelsohn estaba desafiando con relevante éxito, presentaba, desde dentro de la propia vanguardia, el panorama de la nueva arquitectura.

Pero este libro no verá la luz hasta 1926 al ser bloqueado por influencia de Walter Gropius, como coetáneo en la dirección de los nuevos movimientos expresionistas y como creador de la Bauhaus.

La Bauhaus estuvo adscrita inicialmente al movimiento expresionista y había entrado en crisis esos años, en buena parte a causa de las críticas de los sectores más vanguardistas, entre ellas las procedentes del propio movimiento holandés.

El libro de Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau* [La construcción funcional moderna]<sup>263</sup>, establecía por primera vez una relación de la obra de Mendelsohn con la renombrada influencia que tuvieron Frank Lloyd Wright y Henry van de Velde para la arquitectura moderna europea.

*La diferencia es la que separa a un americano sobrio y objetivo de un*

---

<sup>262</sup> WESTHEIM, Paul: "Mendelsohn" en: *Das Kunstblatt*, 7. Jg., 1923, Heft 11, pág. 306.

<sup>263</sup> Versión en castellano: BEHNE, Adolf: 1923, *La construcción funcional moderna*. Serbal. Barcelona, 1994

*europeo romántico. Porque un romántico incluye a Henry van de Velde entre los racionalistas. El «movimiento» de Wright es un aprovechamiento consciente y consecuente del espacio —en planta— y una rigurosa distribución de las tensiones de las diversas partes constructivas —en el alzado. Cada una de las partes constructivas es absolutamente «inexpresiva» por sí misma, es estática, son piezas terminadas, determinadas técnicamente de acuerdo con la norma. El movimiento se origina como una fuerza mecánica procedente del exterior...<sup>264</sup>*

Este enfoque «objetivo» de Wright tiene su origen preferencial en los trabajos de Peter Behrens, Gropius, Mies van der Rohe y Mendelsohn.<sup>265</sup> Pero también las obras de Henry van de Velde gozaban en la nueva arquitectura Europea de un gran reconocimiento.

*van de Velde intenta «comprender desde dentro» las funciones y parte de ahí para conseguir una expresión formal del movimiento que en Wright no aparece en ningún momento. La concepción arquitectónica de van de Velde transcurre paralelamente a un expresionismo pictórico que se iniciaría poco después.*

*Función, movimiento y, a partir de ahí, expresión, simbolismo, romanticismo, individualismo, y finalmente, antropomorfismo, todo ello se combina de forma muy próxima y lógica, o sea que la influencia de van de Velde fue valiosa...<sup>266</sup>*

*Esa poderosa influencia puede apreciarse claramente en la Torre Einstein*

---

<sup>264</sup> BEHNE, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. Drei Masken. München, 1926. pág. 34.

<sup>265</sup> *Íbidem*, pág. 21.

<sup>266</sup> *Íbidem*, pág. 35.

*de Erich Mendelsohn, en Potsdam. También Olbrich, especialmente con el salón de exposiciones de Darmstadt, tuvo una cierta influencia sobre la obra de Mendelsohn. Los primeros esbozos de proyecto de la Torre Einstein, como por ejemplo el que aparece en la portada del cuaderno de Wendingen, son un claro testimonio de lo apegado que estaba a Finsterlin por aquel entonces. El deseo de caracterización y de un individualismo altamente expresionista hizo que Mendelsohn se encaminara con su Torre Einstein hacia una arquitectura claramente marcada por el movimiento y el antropomorfismo, que puede definirse realmente como dramática en el sentido que le da van de Velde y que debe entenderse en cualquier caso como parte del movimiento expresionista.<sup>267</sup>*

En realidad Behne trataba de mantener unidas, en un único movimiento, posiciones arquitectónicas que después se separarían cada vez más hasta considerarse ajenas, cuando no antitéticas.

## Publicaciones especializadas

Sin duda este éxito inicial y especialmente el éxito profesional de Mendelsohn estaban dando sus frutos. En 1924, cuando los prestigiosos Cuadernos Wasmuth que habían difundido entre otras la obra de Wright se reiniciaron en la postguerra se hicieron eco del jovencísimo Mendelsohn dedicándole un cuaderno entero.

*Wasmuths Monatshefte für Baukunst* [Cuadernos mensuales de arte de construir] se consideraba la publicación especializada alemana por excelencia en el ámbito arquitectónico. Desde

---

<sup>267</sup> *Íbidem*, pág. 39.

1914 hasta 1932 la editorial berlinesa de Ernst Wasmuth siguió ofreciendo una mezcla de arquitectura desde lo tradicional a lo moderno, centrada en obras y arquitectos de territorios de habla alemana, aunque también reseñaban proyectos internacionales. El propio anuario de 1924 que incluyó el Cuaderno VIII dedicado a Mendelsohn lo refleja de un modo ejemplar presentando las obras del arquitecto junto a otras de la Bauhaus, de Dudok y de Taut, así como arquitecturas históricas de Egipto y de Asia.

Llama la atención el hecho que Mendelsohn fuera el único arquitecto al que se dedicó un Cuaderno integro, algo que por un lado refleja su posición predominante en la escena arquitectónica alemana y por otro lado muestra también la gran cantidad de obras realizadas en el breve período de cuatro años<sup>268</sup>. ¿Qué otro joven arquitecto podría haber llenado con su carpeta de trabajos las setenta páginas de una edición del Wasmuth en 1924, después de la guerra y en plena época de crisis e inflación?

Resulta interesante observar la manera en la que se estructura el material. Tras unos breves textos del arquitecto: el artículo «Reflexiones sobre una nueva arquitectura» y las conferencias «Problemas de una nueva arquitectura» y «Dinámica y función» (la primera, de 1919, celebrada en el Arbeitsrat für Kunst; y la segunda, de 1923, celebrada en Holanda), y a lo largo de más de diez páginas, entre ellas dos desplegables, se presenta la Torre Einstein con todo lujo de detalles. Las fotografías de gran formato realizadas por Arthur Köster, que ya entonces gozaba de un cierto renombre como fotógrafo de arquitectura, aparecen descritas brevemente con un estilo telegráfico; las páginas

---

<sup>268</sup> Las obras además de la Einsteinturm, son: la fábrica de Luckenwalde, 1922/23; la Villa Doble en la Karolingerplatz de Berlín, 1922; el concurso para una casa en la Kemperplatz de Berlín, 1921; la renovación del Berliner Tageblatt en Berlín, 1921/23; el almacén de seda en Gleiwitz, 1922; la fábrica textil en Wüstegiersdorf, 1922/23; el proyecto para Rutenberg en Palestina, 1923; el concurso para centro de negocios en Haifa, 1923; y la Villa Heerstrasse en Berlín, 1924. Véase: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. Ernst WasmuthAG. Berlín, 8 Jg. 1929.

desplegables con los planos constructivos y de detalle realizadas por el arquitecto Heinrich Kosina, que trabajaba en el estudio de arquitectura de Mendelsohn, completaban la presentación.

La Torre, era pues un proyecto que se había realizado y, al disponer a continuación y organizados de forma cronológica otros bosquejos, esbozos, visones croquizadas, que pertenecían a otros proyectos, el mensaje era claro: si la Torre se había construido los demás esbozos eran también construibles, es decir, eran proyectos de arquitectura. La Torre los autentificaba.

## Difusión al gran público

Entre una y otra aparición de las revistas citadas en primer lugar, la holandesa *Wendigen* y la alemana *Das Kuntsblatt*, cuando corría el año 1921, la Torre ocupó la portada de una de las revistas de mas difusión en Alemania, el *Berliner Illustrierte Zeitung* XXX, una revista de información general. Se trataba de la portada únicamente, pero su impacto llegaba así al gran público.

También al gran público, pero de un modo mucho más cualificado desde el punto de vista profesional, iba dirigida la obra de Walter Müller-Wulckow, que apareció a partir de 1925 en distintos libros, los cuales, una vez compilados, constituirían un material de notable influencia.

*Bauten der Arbeit und des Verkehrs* [Obras del trabajo y del transporte] fue el primero de los libros de fotografía arquitectónica que más adelante pasarían a la historia como los cuatro Blauen Bücher [Libros azules]. Con ellos, Müller-Wulckow nos facilita un amplio panorama de la complejidad de la nueva arquitectura alemana, por lo que los volúmenes aún hoy en día siguen despertando interés, también gracias a las reediciones más recientes de 1975 y 1999.

En primer lugar hay que decir que estos libros alcanzaron en muy poco tiempo un gran tirada, como sucedió con otras publicaciones del editorial Langewiesche. El primer volumen, *Bauten der Arbeit und des Verkehrs* [Obras del trabajo y del transporte] vio la luz en el mes de noviembre de 1925, con una segunda edición en 1926 y una tercera en 1929. El segundo volumen, *Wohnbauten und*

*Siedlungen* [Viviendas y urbanizaciones] y el tercero *Bauten der Gemeinschaft* [Obras de la colectividad] aparecieron en 1928, viendo la tercera y cuarta edición el mismo año, y en 1929 se editaron junto al primer volumen como una trilogía. El cuarto volumen *Die deutsche Wohnung* [La vivienda alemana] apareció en 1930, con dos ediciones ese mismo año, una tercera en 1931 y una cuarta y última en 1932.

Lo interesante y valioso de estos libros es que probablemente constituyan la presentación más exhaustiva realizada hasta el momento de todos los actores del escenario arquitectónico de aquellos tiempos. El profesor de historia de arquitectura alemana Gerd Kuhn, en el anexo a la reedición de 1999, resume de forma retrospectiva su opinión de la manera siguiente:

*Lo más característico de los Libros Azules no fue tanto la certeza clara y resoluta que marcaron, por ejemplo, las publicaciones de Giedion o de Gropius, sino más bien una prudente superación, llena de inquietudes, de las «diferencias» Sólo en el libro Die Baukunst der Neuesten Zeit [EL arte de construir en los nuevos tiempos] de G.A. Platz se encuentran descripciones comparables de la arquitectura contemporánea. Sin embargo, mientras que Platz nos propone una obra cerrada, los Libros Azules están más relacionados con el proceso, se consideran la historia de un desarrollo, cuyo resultado se muestra como algo aún abierto.<sup>269</sup>*

Sin embargo, considerado más detalladamente, este aparente concepto abierto puede tener sentidos distintos, incluso contradictorios, y la selección puede parecer arbitraria, aunque sin duda supone un posicionamiento al respecto. Por ejemplo, no se encuentran en ellos las obras de Hermann

---

<sup>269</sup> KUHN, Gerd: *KonTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900 – 1930*. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG. Königstein im Taunus, 1999. pág. 5.

Muthesius. En cambio, Henry van de Velde recibe un tratamiento extenso. Ello se debe probablemente a que Muthesius, tras la controversia de la Werkbund de Colonia, era visto por muchos contemporáneos y protagonistas de la llamada «arquitectura moderna» como una especie de oficial prusiano autoritario. En el transcurso de ese ideal de abertura tras la primera guerra mundial fue considerado prácticamente como una especie de persona non grata, porque amenazaba con comprometer la imagen que se proyectaba públicamente de esa renovación radical.

En el texto de presentación del primer volumen, Müller-Wulckow se muestra algo más claro. Habla de la «*arquitectura del presente*», de «*nuevas construcciones*»<sup>270</sup>, y ve el ascenso de un nuevo espíritu en el que la arquitectura alcanza una «*objetividad constructiva y verdad artística*».<sup>271</sup> Se cuestionan las ornamentaciones externas, no sólo en el ámbito arquitectónico, sino también en la vida en general. «*La técnica y la industria cambiaron el mundo como nunca lo había hecho nada hasta entonces*». Se había adquirido un nuevo sentido del tiempo y, con él, nuevas funciones y objetivos constructivos.<sup>272</sup>

El autor destaca a Peter Behrens y Erich Mendelsohn como pioneros de la nueva arquitectura y sobre todo al segundo como un outsider genial. Considera las obras de Behrens entre los «*hitos más decisivos de la historia de la arquitectura*»<sup>273</sup>, mientras que en Mendelsohn ve un «*intenso deseo de conseguir la pureza de la forma*», un «*anhelo (...) metafísico*» del «*siglo de las máquinas*» de conseguir una nueva «*fantasía del espíritu y de la mística del alma*» en la obra.<sup>274</sup>

En las imágenes que siguen al texto, igual que un año antes en Wasmuth, se lleva a cabo una

---

<sup>270</sup> MÜLLER-WULCKOW, Walter: *Bauten der Arbeit und des Verkehrs aus der deutschen Gegenwart*. Karl Robert Langewiesche. Königstein/Taunus, Leipzig, 1925, 1929, II-2

<sup>271</sup> *Íbidem*, I-5.

<sup>272</sup> *Íbidem*, I-5.

<sup>273</sup> *Íbidem*, I-6.

<sup>274</sup> *Íbidem*, I-10.



recopilación de las obras de Mendelsohn realizadas hasta 1924 (completada con las ediciones convenientemente revisadas de las obras posteriores). Sólo en el caso de unas pocas de ellas, Müller-Wulckow adjunta, a modo de viñetas, plantas o secciones que parecen significativas desde su punto de vista. Así sucede en el caso de una sección longitudinal de la Torre Einstein, representada en una misma página con los planos de la granja Gut Garkau de Hugo Häring y del almacén marítimo de Ernts Stoffers & Hermann Müller.

Aunque en la imagen de los Libros Azules no suele tener lugar clasificación estilística alguna, aquí sí que percibimos por lo menos un criterio de clasificación, sea por casualidad o por método. Queremos decir que aparece como indiscutible, dada la presencia notable de la sección de la Torre en este apartado tan restringido, que la Torre Einstein tiene también en esta presentación de la carpeta de proyectos de Mendelsohn, una clara posición predominante.

## Comienza la división

Gropius se encuentra en dificultades y con el eslogan “arte y técnica, una nueva unidad” virará el timón de la Bauhaus con la idea de abandonar la profundización de la artesanía y adoptar la industria también ante las expectativas de desarrollo que la nación empieza a percibir. Por estas razones habría bloqueado la salida del libro de Behne y, paralelamente, se esforzaba en la producción rápida de un libro de fotografías que confería al mundo la primera imagen de lo que sería la Neues Bauen donde la Torre, connotada por el expresionismo, ya no tendría un lugar.

El libro *Internationale Architektur* [Arquitectura internacional] fue publicado por primera vez en 1925 y reeditado en 1927. A un prólogo muy sucinto, en el que el autor formula una declaración de intenciones, le sigue un resumen de la obra de los principales arquitectos modernos del ámbito

cultural.<sup>275</sup>

En este resumen se mostraban sobre todo las obras de Peter Behrens (del que Gropius fue discípulo y colaborador hasta 1910), Henry van de Velde y Hans Pölzig compañeros en el Werkbund entre otros. También Erich Mendelsohn está representado con obras realizadas hasta entonces, pero no está la Torre Einstein, como tampoco está el primer edificio de la Bauhaus, la Casa Sommerfeld (1920/1921) que fue un proyecto conjunto de la escuela. Ambos trabajos no cuadraban con el hilo argumental estructurado por Gropius.

Lo que Adolf Behne había querido mantener como las variaciones de un todo, se iba desgajando y, en el libro que inaugura las nuevas publicaciones de la Bauhaus, Walter Gropius trataría claramente de imponer su propia visión.

## La obra y el arquitecto continúan creciendo

En 1926 aparece un artículo especializado desde la ciencia, que habla de la Torre y con él se publican nuevas fotografías a la vez que se divulga en medios académicos el contenido científico de la operación.

Es en la revista de divulgación científica para técnica y naturaleza, *Die Koralle* <sup>276</sup> XXX, en febrero de 1926, donde Arthur Fürst, famoso por sus trabajos de divulgación científica, publicó un artículo sobre la Torre Einstein; “Der Sternenstrahl im Keller – ein Besuch im Einstein-Turm zu Potsdam” [“El haz de la estrella en el sótano: una visita a la Torre Einstein de Potsdam”] donde explicaba con gran detalle la tarea que se estaba llevando a cabo de experimentación en la Torre con la intención de

---

<sup>275</sup> GROPIUS, Walter: *Internationale Architektur*. Albert Langen. München, 1925. Prólogo.

<sup>276</sup> FÜRST, Artur: “Der Sternenstrahl im Keller – ein Besuch im Einstein-Turm zu Potsdam”. en: *Die Koralle*. Heft 11. 1926. pág. 28–37.

comprobar la Teoría de la Relatividad. Para ilustrar su artículo, presentaba una sección longitudinal del edificio con la representación del camino del haz solar y seis fotografías de la Torre y de sus aparatos técnicos. La sección longitudinal difería significativamente del edificio real ya que, entre otras cosas, carecía del cuarto de pernoctación.

Cabe destacar además que las fotografías de la Torre eran del acreditado profesional berlinés Waldemar Titzethaler. No por casualidad tres de estas fotografías fueron incluidas posteriormente por Erich Mendelsohn y G. A. Platz en sus publicaciones de 1930, fotografías que después encontraremos también en otras varias publicaciones sobre la Torre.

Para cerrar la información sobre 1926 debemos tener en cuenta que fue entonces cuando vio la luz el libro de Adolph Behne, *Der Moderne Zweckbau*, al que ya nos hemos referido anteriormente. Y también fue durante aquel año que apareció el libro de Erich Mendelsohn *Amérika, Bilderbuch eines Architekten* [América, libro ilustrado de un arquitecto] con 82 fotografías comentadas con estilo telegráfico y preparadas por el arquitecto como consecuencia del viaje que el editor del libro financió a Mendelsohn para viajar a los Estados Unidos.<sup>277</sup>

El próximo año, 1927, sería un año de luces y sombras para la carrera profesional de Mendelsohn, de hecho serían más las sombras que las luces a tenor de lo que significaban los eventos que comentaremos, aunque en aquel momento el arquitecto corría hacia el cenit de su carrera profesional y a él probablemente le parecía lo contrario.

Efectivamente de una parte la difusión continuaba, se pusieron en circulación por ejemplo en

---

<sup>277</sup> Hans Lachmann-Mosse fue el propietario de la editorial Rudolf Mosse, fue por lo tanto también el director de la Berliner Tageblatt, donde los informes de viaje de Mendelsohn se han publicado. Desde 1921 hasta 1923 Mendelsohn hizo la famosa renovación del edificio del Berliner Tageblatt del editorial Rudolf Mosse en Berlín. en 1924 Mendelsohn diseñaba para el editorial Rudolf Mosse un pequeño quiosco de prensa para el Salón del Automóvil, en 1927 se construyó una edificio de calderas en Berlín y en 1928 el famoso pabellón de Rudolf Mosse para la Exposición Internacional de Prensa en Colonia.

aquel año dos postales de venta para el público en general (DVG); aunque lo que fue realmente relevante es la inclusión y el trato que recibió la obra del arquitecto y especialmente la Torre en el libro de Gustav Adolf Platz, que suponía la presentación dentro y fuera de sus fronteras del conjunto de la nueva arquitectura alemana aún reunida como si la división entre distintas posiciones no existiera.

*Die Baukunst der neuesten Zeit* [El arte de construir en los nuevos tiempos] apareció por primera vez en 1927 en la renombrada editorial berlinesa Propylän y formaba parte de la Enciclopedia Propylän de historia del arte. Por su gran interés el libro se publicaría *de nuevo 3 años* después, en 1930, en una segunda edición. El autor, esta vez, reelaboró el volumen e incluyó también obras arquitectónicas fuera de las regiones de la cultura alemana, especialmente de Francia y los Países Bajos. Además incluyó las construcciones modernas realizadas desde la primera edición de su libro. Así ahora aparecía la Weissenhofsiedlung de Stuttgart y el Pabellón de Barcelona de Mies van de Rohe. En 1932 la recopilación de Gustav Adolf Platz para la Enciclopedia Propylän se añadió al volumen *Wohnräume der Gegenwart* [Viviendas del presente].

Entre los observadores analíticos, e incluso entre algunos de los que participaron en aquel período incipiente de la nueva arquitectura, era aún demasiado pronto para que empezaran a surgir valoraciones históricas. Por consiguiente Gustav Adolf Platz merece ser considerado como un pionero al respecto. Especialmente el libro *Die Baukunst der neuesten Zeit*, la edición de 1930, no tardó en convertirse en una obra de referencia y reconocida como de «elevadas pretensiones»; en parte, aún hoy en día sigue gozando de ese renombre. Aspiraba a conseguir una elaborada representación esencial de lo que era la arquitectura moderna, e intentó, mediante las obras más características de cada fase evolutiva y de cada género constructivo, mostrar el sentido de la tipología ideal de las construcciones modernas.

Las obras más tempranas que muestra Platz, en las que empieza a intuirse la *Die Baukunst der neuesten Zeit*, son del siglo XIX pues, aunque el libro se centra sobre todo en los años veinte, se remite

e ilustra el desarrollo histórico que tuvo lugar desde el momento del nacimiento del nuevo estilo, cuyo inicio se fecha en el año 1895. En la primera sección se muestra el desarrollo inicial de “la ingeniería” hasta su fusión en la arquitectura hacia 1925. A continuación, siguen las dos secciones «La arquitectura antes de la guerra» y «La arquitectura después de la guerra». Finalmente se presentan algunos proyectos urbanos y concluye la sección de imágenes mostrando algunos planos a modo de ejemplo.

Platz ve, en la evolución de la arquitectura alemana, la influencia de los Estados Unidos, y particularmente de Frank Lloyd Wright, que reconoce, por ejemplo, en la arquitectura del edificio de varias plantas que Mies van der Rohe proyectó en la Friedrichstraße de Berlín y en la fábrica Fagus de Walter Gropius. Pero por otro lado están sobre todo las influencias de Holanda, donde se demuestra un aprecio especial por Henry van de Velde como precursor de la nueva arquitectura, pero también por otros arquitectos de renombre como Berlage, Oud y Dudok, a quienes destaca como determinantes.

Por último, presenta a Wright y Mendelsohn como los arquitectos recientes más importantes de los respectivos países. Del mismo modo que lo fuera ya Peter Behrens para la generación anterior, para G.A. Platz Erich Mendelsohn suponía la cabeza visible más importante de la nueva arquitectura de esa generación más joven. De hecho, el autor celebraba la energía optimista que desprendían las obras de Mendelsohn con las palabras siguientes, casi a modo de himno:

*Sólo aquél que como maestro de obras responda afirmativamente y con resolución a este mundo está llamado a participar en su construcción. Lo que en América y Holanda ya es evidente, se desarrolla entre nosotros a un ritmo más lento. Ciertas personalidades con ideas radicales han tomado las riendas. Y entre los ya mencionados, el que los encabeza a*

*todos es Erich Mendelsohn.*<sup>278</sup>

La obra de Erich Mendelsohn encarnaba para Gustav Adolf Platz de un modo especial la novedad y el devenir de la arquitectura de los años 1920. Sin embargo, cuando se trata de mencionar una nueva generación de arquitectos, prefirió destacar Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius.<sup>279</sup> La Torre Einstein de Mendelsohn la sitúa entre las construcciones más significativas, colocándola entre las de Olbrich y van de Velde:

*... recuerda a los primeros intentos plásticos-arquitectónicos de Adolf Hildebrand (el Templo de Hubertus y el Museo Nacional de Múnich), de Olbrich y de van de Velde (el Teatro de la Werkbund en Colonia). Sin embargo, Mendelsohn se caracteriza por una mayor solidez y serenidad arquitectónica. Mendelsohn ha creado dinámica de formas del conjunto a partir del motivo principal de la cúpula giratoria astronómica.*<sup>280</sup>

Platz destacaba la utilización que él mismo también promovió del nuevo material del futuro, el hormigón armado, y alababa especialmente la creatividad con la que Mendelsohn utilizó ese material:

*Finalmente se reconoce la capacidad de generar formas del hormigón armado, cuya belleza extraña y sin embargo convincente ha sabido descubrirnos Mendelsohn.*<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> PLATZ, Gustav Adolf: *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Propyläen. Berlin, 1927. pág. 68

<sup>279</sup> Véase REUSCH, Jürgen: "G.A. Platz «Die Baukunst der neuesten Zeit» und Müller-Wulckows vier Blaue Bücher. Vergleichende Betrachtungen". en: KUHN, Gerd: *KonTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900 – 1930*. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG. Königstein im Taunus, 1999. pág. 118

<sup>280</sup> PLATZ, Gustav Adolf: *Die Baukunst der Neuesten Zeit*. Propyläen. Berlin, 1927. pág. 70.

<sup>281</sup> *Íbidem*, pág 70

## La sombra de la Neue Sachlichkeit

Por otra parte están las sombras. A mediados de los años 1920 el debate sobre la arquitectura había ganado en intensidad. La inflación había desaparecido en el marco de una política exterior distinta, la crisis se había superado y la actividad llegaba no solamente a la iniciativa privada sino al campo de la administración. El expresionismo había quedado atrás, el propio Mendelsohn había evolucionado en sus nuevos proyectos. La Bauhaus se había establecido en Dessau y actuaba como caja de resonancia de la nueva arquitectura alemana defendiendo la Neue Sachlichkeit. El Werkbund había sido conquistado por los jóvenes y programaba, de acuerdo con los poderes del estado, las grandes exposiciones de arquitectura y diseño, entre ellas la de Stuttgart de aquel mismo año 1927. Los sindicatos, fundamentalmente socialistas, habían galvanizado el grupo de Martin Wagner donde el propio Gropius jugaba un papel determinante para enfocar de un nuevo modo el problema de la vivienda que era acuciante. La nueva arquitectura era impulsada por los jóvenes pero tenía un componente ideológico que la colocaba en contra de los críticos, fundamentalmente de derechas, de la Republica de Weimar.

La Weissenhofsiedlung de Stuttgart había sido organizada por el Deutscher Werkbund bajo el liderazgo de Ludwig Mies van der Rohe, como representante principal de la Nueva Arquitectura, en parte por la utilización de materiales experimentales. En aquellos tiempos fue el ejemplo más significativo de arquitectura moderna, una expresión de la orientación empresarial y de la voluntad política, así como una respuesta de la nueva arquitectura a la situación de la vivienda a principios del siglo XX.

En el breve período de construcción de tan sólo 21 semanas se erigieron 21 casas, con un total de 63 viviendas. Las diseñaron 17 de los arquitectos más importantes de Europa y Mendelsohn no estuvo entre ellos, lo cual tendría, a la larga, un efecto aparente notable.

Mendelsohn había sido invitado a participar, pero declinó la propuesta no por falta de interés o

de apoyo, sino todo lo contrario. De hecho siguió el proyecto con gran expectación y visitó las obras durante el verano de 1927, tal como lo relataba su esposa:

*Hicimos una rápida visita matinal al conjunto residencial de la Werkbund, donde los mejores ejemplos son los de Oud, Frank, Le Corbusier y Behrens, y entre ellos, Döcker, ... El mediodía lo pasamos con Bonatz en su casita con vistas al faro...*<sup>282</sup>

Lo que ocurrió fue que en esa época estuvo ocupado en la construcción de los grandes almacenes Schocken de Stuttgart y en los proyectos de otros grandes almacenes en Nürnberg y Chemnitz y en el de su propia residencia particular. Por consiguiente, el motivo del rechazo fue su buena situación laboral, el número y la envergadura de los encargos que tenía.

En aquel mismo contexto se editaron nuevos libros. Dos de ellos estuvieron a cargo de Ludwig Hilberseimer, uno de los ideólogos de la nueva arquitectura, presente en el Deutsche Werkbund y profesor en la Bauhaus:

El primero, *Internationale Neue Baukunst* [El nuevo arte de construir internacional], lo publicó por encargo de la Deutscher Werkbund en 1927, en el proceso de preparación de la Exposición de Stuttgart. Hilberseimer incluyó en la publicación el nombre de Erich Mendelsohn al que dedicó una página con tres fotografías de dos proyectos y una obra. La Torre no figuraba entre ello porque ya no se ajustaba al hilo argumental de la publicación.

El segundo libro escrito por Hilberseimer ya en 1928 bajo el título *Beton als Gestalter* [El hormigón como modelador de formas], fue un encargo de la Deutschen Werkbund, y en este argumento no se podía ignorar la Torre Einstein, sin embargo el autor se muestra de acuerdo con Le Corbusier sobre el futuro de los métodos de construcción con estructura de hormigón valorando los métodos constructivos utilizados por Mendelsohn como centrados en el material, aunque desde su

---

<sup>282</sup> Erich Mendelsohn: *Carta a Luise de 6.7.1927*.



punto de vista contradicen la utilización técnica que debe hacerse de ellos:

*... desarrollar la estructura arquitectónica de este edificio tan singular a partir de los materiales, dejar que surja sin mediación la forma plástica; de alguna manera, modelar a partir de los materiales un intento de organización que no corresponda al proceso de fabricación del método constructivo del hormigón.*<sup>283</sup>

También en 1928 apareció una nueva reedición del libro de Walter Gropius que había sido concebido en la Bauhaus y publicado en 1925 y 1927. Pero allí donde se consumará la división ya iniciada entre las dos posiciones es en el libro de Henry Russell Hitchcock que aparece en el próximo año, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* [Arquitectura Moderna, romanticismo e integración] el libro que el joven historiador del arte, con tan sólo veintiséis años de edad, publicó en 1929. Considerado aún hoy en día como una obra estándar de la historia de la arquitectura, contribuyó enormemente a la difusión del arte y la arquitectura modernas en los EUA. El crítico arquitectónico estadounidense Lewis Mumford, en su tiempo uno de los personajes más influyentes de los Estados Unidos en el campo de la arquitectura y urbanismo, resume en 1929 el significado de aquella publicación con las siguientes palabras:

*“Modern Architecture” es la primera obra importante que aparece sobre este tema en lengua inglesa y, en mi opinión, está al mismo nivel en lo que respecta a erudición y alcance general que las mejores obras publicadas hasta el momento tanto en francés como en alemán.*<sup>284</sup>

También Hitchcock deriva el desarrollo de la arquitectura moderna (1929) a partir de su historia

---

<sup>283</sup> HILBERSEIMER, Ludwig; VISCHER, Julius: *Beton als Gestalter. Bauten in Eisenbeton und ihre architektonische Gestaltung*. Julius Hoffmann. Stuttgart, 1928. pág. 17

<sup>284</sup> Ver el prólogo de la edición de 1993.

y intenta explicar la controversia silenciosa subyacente en ella durante la década de 1920 a partir de sus diferentes herederos históricos, contradiciendo de este modo la impresión manifiesta de que la arquitectura moderna había supuesto una ruptura radical respecto a su tradición.

Hitchcock facilita al lector un amplio panorama internacional y ve en la arquitectura moderna del siglo XX la reintegración de las diferentes influencias arquitectónicas. Lo que busca con ello es establecer paralelismos que piensa encontrar por encima de todo en las obras de Wright, Le Corbusier, Oud, Lurcat, Gropius y Mies van der Rohe. Desde su punto de vista, los puntos en común que comparten todos esos arquitectos constituyen una base definitoria que permite la transmisión del concepto a los Estados Unidos.

A pesar de que hace referencia a las obras de Erich Mendelsohn, y entre ellas a la Torre Einstein, a la que compara con las obras de Gaudí<sup>285</sup> la contrapone al rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe<sup>286</sup>. Según el autor, el enfoque expresionista e individual del arquitecto no coincide con su búsqueda argumentativa de conceptos generales susceptibles de ser transmitidos.

Sin embargo este crecimiento de la exclusividad de ideas del diseño moderno coincide con el crecimiento de trabajo de Mendelsohn, el cual se encuentra entonces en su mejor momento.

## De nuevo la crisis económica

Mientras el arquitecto estaba construyendo su nueva casa en Berlín, la crisis había vuelto y los hechos se precipitaban en Alemania. La disminución de trabajo para los arquitectos a partir del crash de la Bolsa de New York en 1929, se hacía notar progresivamente, sin embargo no era este el caso de

---

<sup>285</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell: *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*. Payson & Clarke. New York, 1929., pág. 89.

<sup>286</sup> *Íbidem*, pág. 190.

Mendelsohn que continuaba engrandeciendo uno de los estudios privados más importantes del país.

A partir de 1929 su propia producción teórica acompañaba su éxito profesional. Primero apareció *Russland, Europa, Amerika* [Rusia, Europa, América] financiado y editado por Rudolf Mosse, al hilo de los frecuentes viajes de Mendelsohn a la Unión Soviética durante 1925 y 1926 para atender la construcción de una fábrica en Leningrado. Conceptualmente el libro era similar al editado en 1926 sobre los Estados Unidos, basado en fotografías comentadas. Ahora nuevas fotos de Estados Unidos y Rusia aparecían parcialmente contrapuestas.

Al año siguiente, la misma editorial publicará el libro *Erich Mendelsohn. Gesamtschaffen des Architekten* [Erich Mendelsohn, la obra completa del arquitecto], el cual, por medio de imágenes seleccionadas, presenta una visión global del desarrollo de la obra completa. A modo de introducción podemos encontrar las conferencias programáticas seguidas de una selección de visiones arquitectónicas de la exposición “Architekturen in Eisen und Beton”. Integrado en esta primera parte encontramos 15 imágenes de la Torre Einstein que corresponden al material presentado en 1924 en la revista de Wasmuth y, además, 2 fotos de los equipos técnicos de la Torre extraídas del artículo de Artur Fürst en la revista técnica *Die Koralle* de 1926.

También en estos años se reeditan los libros de Müller-Wulckow en 1929 y aparece la segunda edición del libro de Platz en 1930.

Después Mendelsohn publicará todavía otros textos. En 1932, también Rudolf Mosse editará *Neues Haus, Neue Leben* [Nueva casa, Nueva vida]. Donde el arquitecto presenta la nueva casa en Rupenhorn construida para sí mismo en Berlín, incluyendo los planos proyectados a principios de 1928. El libro muestra tanto el exterior del inmueble como el interior y describe un único espacio amplio y diáfano en el que podemos reconocer una concepción verdaderamente paralela a la Villa Esche de Henry van de Velde en Chemnitz. Algunos consideraron esta publicación como la respuesta de Mendelsohn a la Weissenhofsiedlung.

En aquel mismo año aparece otro texto de Mendelsohn: *Der schöpferische Sinn der Krise* [El

sentido creativo de la crisis]. Se trata de la publicación de una conferencia que Mendelsohn dió en el Congreso de la Asociación Internacional de Cooperación Cultural en Zurich, en mayo de 1932. El folleto, 22 páginas, fue publicado por la editorial Bruno Cassirer. El editor es especialmente conocido por sus libros de arte. Bruno Cassirer, era hermano del galerísta Paul Cassirer donde en el 1919, Mendelsohn había celebrado su exposición "Architekturen in Eisen und Beton".

A medida que los meses avanzaban, los problemas políticos se volvian mucho más importantes siendo para los arquitectos modernos cada vez más y más decisivos, tanto que varios de ellos, afectados por aquella situación política y en muchos casos también por la situación económica, irían abandonando el país. Mendelsohn lo haría en 1933.

## APOGEO DEL *INTERNATIONAL STYLE* Y DE LA ARQUITECTURA ORGÁNICA, HASTA LA MUERTE DEL ARQUITECTO EN 1953

Así como hasta ahora hemos mostrado las distintas posiciones que la literatura ensayística arquitectónica iba adoptando sobre Mendelsohn, ahora, ya desde el exilio en los Estados Unidos de América de los que fueron los principales actores alemanes, encontramos una polarización de argumentos.

Por un lado se defiende la unidad de la nueva arquitectura *International Style*, dejando fuera de juego, en función de una mayor claridad, toda aquella arquitectura que no se adapta a los principios enunciados en los textos de Russell-Hitchcock.

Por otro lado, y ya acabada la segunda guerra se formula la idea de “arquitectura orgánica”, un concepto que trata de recoger una buena parte de lo que un planteamiento estilístico y radical de la nueva arquitectura moderna deja fuera de sí.

### Los partidarios del *International Style*

*Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, el libro de Russell-Hitchcock de 1929 tendrá continuidad en un nuevo texto que el mismo autor publicó conjuntamente con Philip Johnson en 1932. «The International Style: Architecture since 1922» título a la vez de la Exposición y de la publicación que constituía su catálogo<sup>287</sup>, el cual en realidad no apareció hasta el momento de la

---

<sup>287</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip: *The International Style: Architecture since 1922*. W.W. Norton. New York, 1932.

clausura de la muestra. Organizada por Alfred H. Barr. Jr, bajo el comisariado de Henry Russell-Hitchcock junto con Philip Johnson, antiguo compañero de estudios que también acabaría siendo arquitecto y que en aquel momento, en 1932, dirigía la sección dedicada a la arquitectura del MOMA de Nueva York, la exposición era una consecuencia del viaje que ambos autores hicieron por Europa en 1930. Exposición y publicación, recorrían de forma retrospectiva ejemplos seleccionados de la arquitectura europea de las décadas precedentes fundamentándose en tres principios básicos: primero, la arquitectura como volumen; segundo, la regularidad como medio para conseguir el orden frente a la simetría; y tercero, la decoración como algo no permitido.

La única obra que apareció allí de Mendelsohn fueron los conocidos Almacenes Schocken de Chemnitz y una vista del patio interior de la Haus des Deutschen Metallarbeiter Verbandes ubicada en Berlín. Al pie de las ilustraciones se incluyeron críticas mordaces, lo que no deja de resultar sorprendente, puesto que los dos proyectos estaban considerados ya entonces como verdaderos iconos de la modernidad.

A pesar de que Johnson y Hitchcock no habían incluido en sus estudios la gran variedad de los aspectos de la arquitectura moderna de esos tiempos, la nueva tendencia de estilo no tardó en convertirse en un concepto consolidado en la historia de la arquitectura.

La marcha de los acontecimientos políticos en Alemania y la consiguiente diáspora de arquitectos convirtieron los Estados Unidos en el centro de operaciones de los representantes de la Neue Sachlichkeit moviéndose la mayor parte de los hilos desde la Escuela de Arquitectura de Harvard, de la que era director Walter Gropius.

Gropius, por ejemplo, llamó a Harvard a Siegfried Giedion y apoyó la importante publicación de Nikolaus Pevsner en 1937.

El libro de Pevsner *Pioneers of Modern Movement – From William Morris to Walter Gropius* [Pioneros del Movimiento Moderno – de William Morris a Walter Gropius], no menciona a Mendelsohn ni siquiera una vez. Los motivos de fondo los argumentó el autor treinta años después en

el prefacio de la edición en lengua inglesa de una parte de las cartas enviadas por Mendelsohn a Luise.

*El pedigrí de mi libro parte de la teoría de William Morris acerca de las responsabilidades sociales de los artistas, y pasa por la fe y la honesta simplicidad que ve en los arquitectos ingleses que siguieron esos preceptos, así como en el Art Nouveau, que liberó a la arquitectura de un período basado en la imitación e incluso en la inspiración, pero que estaba destinado a durar poco, por el mero hecho de ser demasiado exclusivamente personal así como anti racional. A continuación sigue con el Werkbund, hasta Loos, Gropius, Perret y Garnier, los rascacielos de Chicago y Frank Lloyd Wright, porque todos ellos establecieron ese estilo racional, atrevido y cúbico del siglo veinte. El libro se detiene en 1914 y di por supuesto que el resultado que se derivó directamente de los esfuerzos de esos hombres, ese estilo que los americanos llaman Estilo Moderno Internacional, se había establecido ya, se extendería por todas partes y permanecería incontestado a partir de entonces.<sup>288</sup>*

Este prefacio consecuente y altamente selectivo puede considerarse como un intento de fundamentar la exposición organizada por Johnson y Hitchcock y la publicación relacionada a posteriori desde un punto de vista arquitectónico e histórico.

Al llegar el año 1941, Sigfried Giedion quiso recoger en un texto las ideas expuestas en las conferencias dadas en Harvard en 1937 a petición de Gropius. El objetivo principal de este texto era el fundamentar la nueva arquitectura *International Style*, incluyendo un papel destacado de los Estados Unidos en esta fundamentación.

---

<sup>288</sup> Introducción de Nikolaus Pevsner en: BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn. Letters of an Architect*. Abelard Schuman, Ltd. London, New York, Toronto, 1967.

Efectivamente, *Space, Time and Architecture* [Espacio, tiempo y arquitectura] nos habla de dos tendencias diferenciadas en el desarrollo de la arquitectura:

*... una se dirige hacia lo racional y lo geométrico, la otra hacia lo irracional y lo orgánico*<sup>289</sup>

Sin embargo, describe un planteamiento racional y geométrico que, desde su punto de vista, estimula la nueva arquitectura por primera vez en Francia y los EUA a través del enfrentamiento con las nuevas posibilidades de la construcción.

El autor, no obstante, sostiene que solamente el enfrentamiento con las nuevas posibilidades no pudo originar una nueva arquitectura. Algo así sólo podía originarse, según Giedion, en consonancia con todas las áreas de actividad de una época. La nueva arquitectura no surge de la coincidencia del progreso técnico y las invenciones de las culturas avanzadas. Sino que se produce en el momento en el que el concepto mundial de la nueva física —en especial la transformación de las dimensiones en las que tiene lugar la arquitectura, el espacio y el tiempo, en un único y continuo espacio-tiempo— encuentra su forma de expresión en ella. Esto no lo ve, el autor, como algo inmediato, sino como algo en tránsito, en la línea de la pintura cubista, especialmente por su nueva concepción de la superficie y sus esfuerzos por conseguir penetración y simultaneidad espacial. La pintura es precisamente eso, una traducción de la nueva concepción del mundo más lograda que en el caso de la arquitectura.

Sobre Mendelsohn y la Torre Einstein, que fue probablemente la primera construcción dedicada a esa nueva concepción del mundo, el texto hace solamente una referencia sesgada:

*... otros construyen torres flácidas como medusas.*<sup>290</sup>

Por el contrario, es obligado un lenguaje arquitectónico racional y geométrico. La superficie

---

<sup>289</sup> GIEDION, Siegfried: *Space, Time and Architecture*. Harvard Univ. Press. Cambridge CA, 1941. pág. 336

<sup>290</sup> *Íbidem*. pág. 394, sobre la obra de B. Taut y E. Mendelsohn.



pasa a ser en la arquitectura, pero también en las obras de ingeniería (por ejemplo en Maillart), el objetivo. Y como tal, domina incluso el urbanismo espacio-temporal. En el nuevo estándar de ciudad, como el que cumplen los proyectos latino-americanos y avenidas de América que realizó Le Corbusier, se da a entender una vez más esa concepción del espacio-tiempo. Podríamos decir que se trata de la tesis de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), cuyo secretario y portavoz de principio a fin fue el mismo Sigfried Giedion. El discurso fundacional del CIAM del verano de 1928 contenía las declaraciones centrales siguientes: 1. Construir es una actividad esencial de la humanidad; 2. La arquitectura debe expresar el “espíritu de una época”; 3. La transformación de las estructuras sociales y económicas requiere una transformación equivalente de la arquitectura; y 4. La arquitectura tiene una función económica y sociológica al servicio de las personas

Así pues, los modelos urbanísticos del CIAM conciben la organización de las ciudades no tanto como el desarrollo de ciudades históricas, sino como amplias construcciones nuevas planificadas de un modo realista. De esta manera un valor estético a partir de la unidad entre identidad emocional y teoría científica a base de un lenguaje arquitectónico orgánico con construcciones como la Torre Einstein de Mendelsohn, tal como el historiador Arnold Whittick acababa de mostrar, no podría tenerse en cuenta porque el objetivo era una reorganización racional. El historiador del arte Julius Posener escribió la siguiente apreciación en un artículo escrito con motivo de la traducción al alemán de la publicación de Giedion:

*Espacio tiempo y arquitectura era una declaración muy auténtica. Era – y es – no tanto un trabajo histórico canónico sobre la nueva arquitectura, sino más bien la derivación de esa arquitectura a partir de las raíces que a Giedion le parecen esenciales. Se trata, como se pone de relieve una y otra vez, de una selección limitada. Los nombres que no se mencionan, o sólo se mencionan de paso, arrojan luz sobre lo que no encaja en el sistema de Giedion. Se trata de Ruskin, Lethaby, Voysey, Muthesius, Mendelsohn...*

*sobre los que sólo se habla indirectamente (en la edición alemana se les ignora por completo). Scharoun sólo se enumerará entre los arquitectos que formaron parte de la Weissenhof, y Häring, al que, naturalmente, el secretario del CIAM había conocido, ni aparece.*<sup>291</sup>

La reorganización política del período de posguerra y las consiguientes revoluciones políticas, económicas y sociales provocaron a partir de la década de 1950 un enfrentamiento amplio y crítico dirigido hacia el futuro, con la arquitectura y la responsabilidad social y económica de la construcción ya propagadas por los CIAM como una de las ocupaciones elementales al servicio de la humanidad.

## Esfuerzos por contrarrestar

En el mismo año 1937 en que Pevsner publicaba su libro apareció también el texto de Walter Curt Behrendt, un arquitecto y crítico alemán que había marchado a los Estados Unidos en 1933 abandonando su puesto de funcionario de Weimar y dejando atrás su presencia en el Werkbund, especialmente en la revista *Die Form* de la que había sido director. Tenía por tanto un profundo conocimiento de la nueva arquitectura alemana, la cual había defendido desde todos los puestos citados.

Con el título *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms* [Arquitectura moderna, Su naturaleza, problemas y formas] el texto, probablemente su carta de presentación para aspirar a una plaza de profesor en la Escuela de Arquitectura de Buffalo, contempla la arquitectura moderna alemana como un todo, partiendo de nuevo de las raíces del siglo XIX para pasar a la etapa de

---

<sup>291</sup> POSENER, Julius: "Zu Siegfried Giedions 'Raum, Zeit, Architektur'", artículo de 1965, publicado en: CONRADS, Ulrich: *Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931 – 1980*. Bauwelt Fundamente 54/55. Friedr. Vieweg & Sohn. Braunschweig, 1981. pág. 86.

formación de la arquitectura moderna y finalmente a la joven generación que crea el nuevo estilo. Entre los arquitectos de esta generación, al hablar de los líderes internacionales de la arquitectura alemana, cita en primer lugar a Mies van der Rohe y, después, a Walter Gropius y Erich Mendelsohn. Se trata de un texto alejado del dogmatismo de los precedentes impulsores del International Style.<sup>292</sup>

Por otra parte Erich Mendelsohn, que justo después de la toma de poder de Hitler había abandonado Alemania con la aspiración de empezar de nuevo su carrera profesional en Inglaterra y Palestina, intentó activamente contrarrestar el olvido y la indiferencia en la que había caído su obra.

Ya en 1937 intentó infructuosamente que el joven crítico y arquitecto Julius Posener, quien entretanto había recalado en Palestina y durante un corto período de tiempo trabajó para el propio Mendelsohn, se interesara por publicar una monografía de su obra.<sup>293</sup> No obstante sería el historiador de arte inglés Arnold Whittick quién, un año más tarde, en 1938, realmente acabaría escribiendo sobre la obra de Erich Mendelsohn.

El libro que se tituló *Eric Mendelsohn* apareció en 1940.<sup>294</sup> Y según las afirmaciones de algunos testigos de la época, fue el propio arquitecto quién controló personalmente la composición y la selección de la primera edición,<sup>295</sup> la cual se diferenciaba en gran medida del libro de trabajo publicado en 1930: *Erich Mendelsohn, das Gesamtschaffen des Architekten* (Erich Mendelsohn, la obra completa del arquitecto).

---

<sup>292</sup> BEHRENDT, Walter Curt: *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*. Harcourt, Brace & Co. New York, 1937

<sup>293</sup> Véase también: *Carta de Julius Posener a Erich Mendelsohn*, del 04.01.1937. en: SCHIRREN, Matthias: *Julius Posener. ein Leben in Briefen*. Birkhäuser. Basel, Berlín, Boston, 1999.

<sup>294</sup> WHITTICK, Arnold: *Eric Mendelsohn*. Faber & Faber. Londen, 1940.

<sup>295</sup> Véase HEINZE-MÜHLEIB, Ita: *Erich Mendelsohn. Bauten in Palästina*. Scaneg. München, 1986. pág. 4, según la declaración de su ingeniero en Jerusalén (Rostkowski) tuvieron que mostrarle varias veces las galeradas.

## La exposición del MoMA

Como resultado del acercamiento del ejército alemán a Oriente, en febrero de 1941 los Mendelsohn huían otra vez de los nazis. Finalmente, el 24 de abril de 1941, llegarían a Nueva York.

El *affidavit* (la declaración jurada necesaria para permanecer en el país) de los EUA fue avalado por el crítico de arquitectura Lewis Mumford, a quien Erich Mendelsohn conocía desde su primer viaje a los Estados Unidos en 1924, y por Henry Morgenthau, el secretario del tesoro de los EUA en aquel momento a quien el arquitecto conocía también desde los años de Berlín<sup>296</sup>.

Gracias al apoyo de Lewis Mumford, Mendelsohn empezó a preparar una exposición retrospectiva de su obra "Architecture of Eric Mendelsohn 1914-1940" que sería inaugurada el día 2 de diciembre de 1941 en el Museum of Modern Art de Nueva York. La exposición reflejaba el material usado para el libro *Eric Mendelsohn* de Arnold Whittick que había aparecido aquel mismo año. En algunos casos se presentaron páginas enteras a gran escala de aquella publicación.

Ya desde 1939 Lewis Mumford había tratado de conseguir traer a Mendelsohn a los Estados Unidos para celebrar conferencias. Es por ello que, a partir de su llegada, Mendelsohn se trasladaría ahora a las universidades más importantes de los EUA (Columbia, Princeton, Harvard, Cornell, Yale y Berkeley), para impartir una serie de tres conferencias: "Architecture In a World Crisis", "Architecture Today" y "Architecture in a Rebuilt World", las cuales serían reunidas en 1944 en una misma publicación bajo el título *Three Lectures on Architecture*.<sup>297</sup>

Será necesario en el futuro estudiar las intenciones de Mumford en todo este episodio.

---

<sup>296</sup> No podéms encontrar una directa relacion entre la familia Mendelsohn y Morgenthau. Sabemos que la familia Morgentau venia tal como la familia Maas (Luise) de la misma comunidad judia de Mannheim y por lo tanto habia una relacion entre los abuelos de ambos

<sup>297</sup> MENDELSON, Erich: *Three Lectures on Architecture*. University of California Press. Berkley and Los Angeles, 1944.

## La arquitectura orgánica

Cinco años más tarde, justo al finalizar la Segunda guerra mundial, el arquitecto italiano Bruno Zevi, en un libro que era deudor del propio Whittick y de Adolf Behne, escribirá un texto que conocerá diversas ediciones y ampliaciones y, con el tiempo, marcará un camino propio para la arquitectura moderna en el que quedará incluida la obra de Erich Mendelsohn.

*Verso un'architettura organica* [Hacia una arquitectura orgánica] es el título del libro que, en julio de 1945, publica el joven historiador; un libro escrito en el curso de los debates entre militantes democráticos y antifascistas. Bruno Zevi, que pedía a los jóvenes arquitectos que no siguieran pasivamente las teorías de sus padres, creó, por ejemplo, la "Associazione per l'Architettura Organica (APAO)" (Asociación para la Arquitectura Orgánica) con la idea que la arquitectura orgánica tenía que producirse en el marco de una fuerza liberal, social y humana. Lo importante para Zevi era la organización política, que —en un sentido análogo al de Frank Lloyd Wright— veía en el modelo americano democrático de la época. Zevi publicó su visión en 1945 y *Verso un'architettura organica* representaba una tesis contraria a la expuesta en *Vers une architecture* por Le Corbusier, contraponiendo un planteamiento orgánico a otro racional. En 1950 apareció en Londres la edición en lengua inglesa *Towards an Organic Architecture* para el público internacional.

Será el profesor Colin Rowe, quien en el mismo año, 1950, publica el artículo "Mannerism and Modern Architecture" en *Architectural Review*, donde nos habla de los dos enfoques aparentemente contrarios e irreconciliables de la arquitectura moderna, describiendo las relaciones que se establecieron entre ambos:

*Ninguna de esas dos escuelas puede considerarse completamente independiente, como tampoco ajena a las actividades de la otra. Pero mientras que para una de ellas una arquitectura fundamentada de un modo objetivo en la estructura y en la artesanía es una necesidad emocional, la otra considera que tal objetividad no es*

*posible ni, incluso, deseable. Para la primera escuela, la arquitectura aún poseía una cierta calidad moral, (...); para la segunda, la importancia de la arquitectura era más bien exclusivamente estética.* <sup>298</sup>

Este autor ve en los esbozos de Mendelsohn ese enfoque estético intuitivo que toma una orientación contraria a la modelación constructiva y artesanal de las formas, con una fuerte expresión visual como ya se había dado previamente en el Jugendstil y en la arquitectura expresionista.

*... sin duda los esbozos de Mendelsohn que representan estudios cinematográficos, edificios sagrados, observatorios y fábricas de automóviles, por su atractivo sensorial directo, podrían asociarse con la concepción del art nouveau y la escuela más expresionista de la arquitectura contemporánea* <sup>299</sup>.

En aquel mismo año 1950, Bruno Zevi veía publicada su *Storia dell' architettura moderna*, de hecho la primera gran historia con una ambición exhaustiva, tratando de deshacer el equívoco que identificaba en los autores y en las obras del período de entreguerras los resultados y la culminación del movimiento moderno, evitando el equívoco “biológico evolucionista” tantas veces reproducido en la historia del arte y de la arquitectura y separándose de las modernas “historias oficiales” como *Espacio, Tiempo, Arquitectura* de Sigfried Giedion que se reeditaban una y otra vez, tratando de evitar el manierismo racionalista y llenando las persistentes lagunas como aquella que marginaba a Wright y a otros arquitectos, entre ellos Erich Mendelsohn, de la historia de la arquitectura moderna.

Basandose en los bocetos y dibujos de la primera época, Zevi caracteriza el trabajo de Mendelsohn como el introductor de la tridimensionalidad, antitética de la perspectiva. Y dice:

*En el período en que Le Corbusier postula cristalinas estereometrías, involucradas*

---

<sup>298</sup> ROWE, Colin: “Mannerism and Modern Architecture” fue publicado por primera vez en: *The Architectural Review* en 1950, según dice el propio autor en: *The mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press. Cambridge and London, 1976. pág. 36.

<sup>299</sup> *Íbidem*, pág. 39.

*por tabiques desprovistos de espesor, y De Stijl descompone la tridimensionalidad en planchas bidimensionales, Mendelsohn reivindica la integridad plástica del volumen, acepta y glorifica la materia cargándola de impetuosidades, combate la perspectiva renacentista, no ya rechazándola sino haciendo estallar sus planteamientos cerrados. “La arquitectura es la única expresión tangible del espacio de que es capaz la mente humana. Capta el espacio, envuelve el espacio, se convierte en espacio...” escribe desde el frente de guerra.*<sup>300</sup>

Sobre el uso del hormigón, Zevi advierte de la persistencia en que los pioneros han desaprovechado su naturaleza fluida mientras, por el contrario, el expresionismo de Mendelsohn analiza estas posibilidades “excavando la forma interior y labrando el caparazón para llegar a la compacidad orgánica”.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Zevi, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*. Einaudi. Turin, 1950

<sup>301</sup> *Íbidem*, pág. 155.

## LENTO RECONOCIMIENTO DE LA OBRA Y DEL ARQUITECTO, HASTA LA REUNIFICACIÓN DE ALEMANIA EN 1989

Tras la muerte del arquitecto en 1953, su viuda Luise realizó notables esfuerzos para difundir la obra de aquel.

En 1953 faltaba poco para que se sucedieran las primeras manifestaciones de arquitectura neoexpresionista, las cuales también serían acogidas en el seno de la arquitectura orgánica.

Además, a medida que avanzaban los años, la radicalidad de las posiciones de los críticos a la hora de preservar la pureza de la arquitectura internacional cedió y, al mismo tiempo, aumentó la producción de nuevas historias de la arquitectura. Entonces la mayor distancia de los historiadores les llevaba a la Torre Einstein para explicar una parte del nacimiento de la nueva arquitectura y, a partir de ella, la obra de Erich Mendelsohn era recogida en los manuales.

Desde los años setenta del siglo XX, las críticas a la arquitectura internacional arreciaban coincidiendo también con los primeros manifiestos de la arquitectura postmoderna. En este clima la obra de Mendelsohn ocupaba un mayor espacio y este crecimiento coincidía con la liberación del material original de sus trabajos y la exposición del mismo al público en general y su estudio en los archivos.

### Luces y sombras en los años sesenta

El historiador y crítico inglés Reyner Banham ya en agosto de 1954, un año después de la muerte repentina de Mendelsohn escribía, por ejemplo, en la revista inglesa *The Architectural*



*Review*<sup>302</sup>, en la introducción de un artículo conmemorativo a propósito de la creación artística del arquitecto:

*Al igual que futurista, el término expresionista se ha vuelto una palabra sucia en la crítica arquitectónica, y hoy en día sirve como una máscara para no querer prestar atención a todo un grupo de arquitectos que se encuentran fuera de la genealogía respetable del Espíritu del Movimiento Moderno.*

Banham hablaba objetivamente del lenguaje arquitectónico de Mendelsohn, su influencia y desarrollo, considerando la importancia de sus primeros bocetos.

*El punto de estudio de Mendelsohn deben ser siempre los bocetos bien conocidos de los años de la Guerra.*

El autor veía en la Torre Einstein el clímax y la celebración de este primer período:

*... el desarrollo de su estilo... el fruto y la terminación de este desarrollo fue la Torre Einstein. Contrariamente a lo comúnmente aceptado hizo hincapié en que con la Torre se cierra un capítulo en su carrera ... es el fin de la etapa expresionista de Mendelsohn.*

El edificio en sí está descrito con brevedad, pero en él se habla por primera vez del conflicto entre la apariencia exterior y el material utilizado:

*Su realización dio forma concreta a todas las tendencias latentes en los bocetos de la guerra.*

*Su planta es tan ajustadamente axial como la de un escarabajo, sus formas hacia el exterior tienen una apariencia casi manualmente moldeada, como si las cejas de los marcos de las ventanas hubieran sido*

---

<sup>302</sup> BANHAM, Reyner: "Mendelsohn" en *The Architectural Review*. August 1954.

*empujados hacia arriba por un pulgar gigante, y estas formas son arbitrariamente falsas respecto del material de que están compuestas, ya que, en virtud de la representación, la construcción es casi enteramente de ladrillo.*

*Sin embargo, estas formas moldeadas tienen un cierto sentido escultórico y son coherentes en sus propias disciplinas, y la planta es perfectamente adecuada para el programa funcional y bastante sencilla.*

Más adelante, en 1960, verá la luz *Theory and Design in the First Machine Age* [Teoría y diseño en la primera edad de la máquina], la tesis doctoral de Reyner Banham; en el capítulo 13 “Expresionismo: Amsterdam y Berlin” el autor habla sobre todo de esta primera etapa de la obra del arquitecto.<sup>303</sup>

Banham valora los bocetos de Mendelsohn que fueron expuestos en la galería de Paul Cassirer y ve en ellos la influencia de edificios que el autor conocía o de la arquitectura de Olbrich, confiriendo a la palabra ‘dinamismo’, con que Mendelsohn solía calificar su obra, un sentido relacionado con el futurismo italiano y, aún más ampliamente si cabe, relacionado con la configuración interna de las tensiones en un edificio, lo que indicaría que Mendelsohn deseaba una estructura en tensión.

Observaba Banham también que la buena acogida que Holanda había dispensado a Mendelsohn le había llevado a incorporar las ideas menos expresionistas de Oud y el grupo de Rotterdam, y no las del grupo de Ámsterdam, en su obra futura. Un aspecto que el autor ilustra con este fragmento de una carta de Erich a Luise:

*El analítico Rotterdam rehúye la visión, el visionario Amsterdam no comprende la objetividad. Desde luego, el elemento primario es la función, pero una función sin sensibilidad se mantiene como mera construcción.*

---

<sup>303</sup> BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. The Architectural Press. London, 1960.

*Más que nunca, me adhiero a mi programa de reconciliación... De lo contrario, Rotterdam seguirá el camino de la mera construcción, con un frío mortal en sus venas y Amsterdam será destruido por el fuego de su propio dinamismo. La función más el dinamismo, he aquí el reto.*<sup>304</sup>

Si bien cabe tener también presente que entre los integrantes del grupo de Ámsterdam se encontraba por ejemplo Adolph Eibink, quien había escrito en Wendingen, algo que claramente Mendelsohn aceptaba:

*El carácter del hormigón, es decir, el hecho de que el material se vierta en una sola pieza, se vuelve un elemento de significado mucho mas rico a través del armado, pues el hormigón armado facilita la posibilidad de equilibrar a voluntad fuerzas provenientes de todos lados y de todas direcciones. Por esta característica el hormigón se transforma de materia muerta en organismo vivo... Construir ya no tiene el sentido de reunir o apilar elementos.*<sup>305</sup>

En las villas de Eibink decía Banham, el exterior está concebido como si el edificio consistiera en un “blando material plástico manipulado por una mano de gigante”, pero el material no era hormigón sino ladrillo cortado y revocado para asemejarlo a aquel. Así es también en la Torre, aunque a diferencia de las villas, éstas sin forma y asimétricas, la planta de la Torre es simétrica y se basa en un esquema de ejes mayores y menores.

Después, Banham explica también que en la conferencia de 1923 dada en "Architectura et Amicitia", Mendelsohn había expresado unas ideas sobre la teoría de la relatividad que él conocía directamente de Einstein y transcribe varios párrafos de la conferencia, la cual, dice Bahnam, quizás

---

<sup>304</sup> MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 19.08.1923*.

<sup>305</sup> EIBINK, Adolph: “Gewapend beton”. en *Wendingen*, Vol. II, 1919, no. 11.

debiera considerarse como mero intento de visualizar las ideas plásticas del periodo y, en aquel momento de transición de la obra del arquitecto, eran contempladas más como una explicación del pasado de la misma que no del futuro, en el que, por ejemplo, desaparecerán las curvas blandas en lo que se puede entender como un alejamiento del expresionismo.

En 1958 se publica el manual *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*<sup>306</sup> [Arquitectura de los siglos XIX y XX] de Henry Russell Hitchcock, con la idea de escribir, en un momento en que la arquitectura internacional ya estaba afianzada, una historia más sedimentada, que expresara continuidades más que rupturas en el nacimiento y desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Russell-Hitchcock coloca Mendelsohn entre los primeros arquitectos de la segunda generación de la arquitectura moderna clarificados después de la gran guerra, puesto que algunos habían iniciado su trabajo ya antes de ella.

Los grandes líderes eran Gropius, Mies, Oud y Le Corbusier, pero Mendelsohn era sin duda uno de los más importantes en un segundo plano. Especialmente por su personalidad que se muestra en la Torre, deudora de aquellos croquis iniciales del arquitecto, la cual puede paragonarse con las obras de Gaudí, aunque en realidad es más adecuado mirar hacia el Goetheanum de Dornach de Rudolf Steiner. Pero, continua el autor, ya Luckenwalde muestra como enseguida el propio arquitecto se aparta de esta aproximación excesivamente plástica.

Así pues, Mendelsohn se adherirá a la nueva arquitectura aunque permanezcan en su obra las huellas anteriores que le hacen a menudo carecer “de la pureza y serena maestría de los cuatro fundadores”, si bien los almacenes Schocken y especialmente la Columbushaus muestran además de fuerza i serenidad una gran vitalidad.

En 1960 ve la luz la *Storia dell'architettura moderna* [Historia de la arquitectura moderna] de

---

<sup>306</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Penguin Books, Ltd. . Harmondsworth (E), 1958.

Leonardo Benevolo<sup>307</sup>. Este texto, después de dedicar un largo epígrafe a Gropius y la Bauhaus, incluye un segundo epígrafe para explicar la aparición de Mies van der Rohe, un tercero, breve, habla de Mendelsohn, un cuarto de Le Corbusier y un quinto epígrafe es dedicado a Dudok, Oud y al movimiento holandés. Es decir que sitúa con claridad el trabajo de Mendelsohn entre los más relevantes de su época.

Da mucha importancia a los primeros bocetos, de donde sale la Torre, en un intento de aproximación directa de aquellas visiones, aunque – dice – al no existir un modo de hacer con el material hormigón, las superficies curvas debieron realizarse en ladrillo y revestidas de cemento.

La Torre forma parte, con el Goethaneum y algunas obras de Poelzig, de la versión del expresionismo de postguerra, pero destaca su adaptación a los principios de la nueva arquitectura, los cuales según el autor primarán sobre la tensión de origen expresionista como se verá sobre todo en el planteamiento tranquilo y sereno de la Columbushaus.

Finalmente, concluye Benevolo, el éxito profesional de Mendelsohn será debido a la continuidad de los “caracteres más superficiales de aquella primera arquitectura” y al frescor de los dibujos juveniles, señalando así un camino de acomodación al movimiento moderno de la preciosa herencia del expresionismo alemán.

Peter Collins, en su *Changing ideals in Modern Architecture 1750-1950*<sup>308</sup> [Los ideales de la arquitectura moderna 1750-1950] publicado en Londres en 1965 plantea, en un capítulo dedicado a las influencias entre las diversas artes, que el expresionismo, probablemente una derivación del jugendstil como este lo fue del rococó, trabajaba con “formas plásticas” poniendo como ejemplos paradigmáticos la Casa Milà de Gaudí y la Torre Einstein de Mendelsohn, aunque ambas obras por diversas razones no fuesen moldeadas, porque – dice Collins – la influencia de la tecnología del

---

<sup>307</sup> BENEVOLO, Leonardo: *Storia dell'architettura moderna*. Laterza, 1960.

<sup>308</sup> COLLINS, Peter: *Changing ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Faber & Faber, Ltd. . London, 1965.

hormigón en los años veinte sobre el expresionismo era mínima y quizás sea más sincero ver en esta corriente artística una especie de “funcionalismo simbólico”.

Añade también que el mismo Mendelsohn describe sus bocetos iniciales como “*ejemplos de dinamismo y aquellos quedan conectados con ideas de movimiento como fabricas de automóviles, estudios cinematográficos, estaciones de ferrocarril, etc.*”, entroncando así, como también sugiere Banham, al arquitecto con el futurismo italiano.

A finales de este primer período, ya en el año 1967 el mismo año de la muerte del autor, aparece en Alemania el libro de Ludwig Hilberseimer *Die Berliner Architektur der 20er Jahre*<sup>309</sup> [La arquitectura en Berlín en los años veinte] escrito en los Estados Unidos.

Hilberseimer relata a distancia los hechos que vivió personalmente y, de manera opuesta a lo que el mismo creía que había de ser el camino de la arquitectura, habla de Mendelsohn como uno de los propugnadores de la “arquitectura dinámica”, como se había podido comprobar, dice, en la exposición que sobre él organizó Paul Cassirer en Berlín y en la posterior conferencia del propio arquitecto sobre “Dinámica y Función” donde se acercaba progresivamente desde lo que inicialmente se podía interpretar como expresionismo a las posiciones de los futuristas.

El autor reproduce varios fragmentos literales de aquella conferencia, como:

*Solo de la relación que se desarrolla entre el elemento funcional y el elemento dinámico, entre realidad e irrealidad, entre consciente e inconsciente, entre razón y sentimiento, entre numero y pensamiento, entre limite e infinito nace la voluntad creativa más vital, eso és la investigación espacial del arquitecto.*<sup>310</sup>

Mendelsohn, continua Hilberseimer, tuvo la fortuna de poder realizar la Torre y se planteo

---

<sup>309</sup> HILBERSHEIMER, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Florian Kupferberg. Mainz, 1967.

<sup>310</sup> *Íbidem*, pág. 40.

principalmente encontrar una solución funcional, pero lo hizo procurando un envoltorio monumental para el aparato de investigación, en definitiva más escultura que arquitectura, lo cual en varios casos no dio un resultado satisfactorio. Hilberseimer concluye que aunque el problema de la Torre podía haber sido resuelto satisfactoriamente de manera racional, el arquitecto se había confiado a su propia vena romántica, la cual era, en realidad, el principio de su concepción arquitectónica.

### Difusión desde el entorno del arquitecto

En 1955, dos años después de la muerte de Mendelsohn, su viuda Luise promovió una edición de dibujos y bocetos, entre los que se encuentra un original inédito de la Torre.<sup>311</sup>

Al año siguiente se realizó una segunda edición del libro de Whittick de 1940 y se complementó con las obras que el arquitecto había realizado desde aquella fecha hasta su fallecimiento en 1953, es decir, las construcciones erigidas en los EUA, donde Mendelsohn permaneció activo a partir de 1941. Para ello Whittick recibió el apoyo determinante de Luise. El objetivo del autor puede leerse en la introducción:

*Me propuse demostrar la relevancia que tuvo la obra de Mendelsohn para el movimiento progresista de la nueva arquitectura (. . .) Mendelsohn me parecía superior a cualquier otro representante de la arquitectura de la época, de la era de la industrialización, de las máquinas, del acero y el hormigón armado; porque en su obra uno encuentra la expresión más convincente de las características fundamentales de la vida moderna.*<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> MENDELSON, Luise: *Eric Mendelsohn 1887 – 1953*. USA, 1955. (Collection of Drawing, Limited to 500 Copies)

<sup>312</sup> WHITTICK, Arnold: *Eric Mendelsohn*. Faber & Faber. London, 1956, pág. 7.

Whittick explica profusamente la concepción, el valor estético y el significado de la arquitectura de Mendelsohn:

*Me atreveré a relatar los que creo que constituyen los valores estéticos principales de la arquitectura, y a continuación indicaré cómo los edificios de Mendelsohn concuerdan con ellos.<sup>313</sup>*

Citando el resumen de Sir Henry Wotton de la definición que da Vitruvio de la arquitectura, según la cual un buen edificio debe constar de tres principios: función, firmeza y belleza, Whittick consideraba justificada, en esta trinidad, la pretensión artística de la arquitectura. Dado que desde este punto de vista los dos primeros puntos se deducen a partir de factores de técnica y economía constructivas, el valor estético se diferencia respecto a la búsqueda de la belleza del mismo modo que se diferencia entre arquitectura y construcción:

*La relación específica del interés estético de un edificio respecto a su objetivo práctico, podría entenderse con la distinción análoga entre escritura y literatura.<sup>314</sup>*

Describe una arquitectura que por su implicación con la naturaleza y la humanidad denomina como «orgánica» que dice encontrar en las construcciones de Mendelsohn, como por ejemplo en la Torre Einstein.

*Pero es en la gloria suprema de Mendelsohn como arquitecto que sus mejores edificios y esbozos tienen ese carácter orgánico, cada parte como las partes del cuerpo humano, con una función definida en relación con las otras partes y con el todo. Ninguna de las partes aparece separada o sin conexión, todo está estrechamente entrelazado. Piensen en la Torre*

---

<sup>313</sup> *Íbidem*, pág. 154.

<sup>314</sup> *Íbidem*, pág. 189.



*Einstein, (...) Cada una de las partes de ese edificio proclama su relación con el todo. (...) Esos principios orgánicos del diseño se encuentran en la objetivación del sentimiento empático [Einfühlung].*<sup>315</sup>

A través de la aplicación consecuente de nuevos materiales, hierro y hormigón, la arquitectura se libera de las leyes de construcción antiguas. El diseño del espacio y la estructura forman ahora una unidad orgánica. Whittick interpreta ese hecho como una renuncia liberadora de una arquitectura académica que, desde su punto de vista, era demasiado anticuada y tradicional.

*La arquitectura académica, la estandarización de los órdenes clásicos, era en realidad una especie de arte común capaz de ser producido por un equipo de alumnos. Los arquitectos eran esclavos de las fórmulas matemáticas. La utilización del acero y el hormigón en lugar de la piedra, introduce la teoría científica del Cubismo de un modo homólogo al Neoclasicismo respecto al Renacimiento.*<sup>316</sup>

La Torre Einstein se describe en la publicación de manera extremadamente sucinta. Se muestran, junto a los planos, un esbozo y una foto. Lo interesante en este caso es lo que transmite con ello el arquitecto. El mismo Einstein describió la Torre como «orgánica».

*Einstein ... le susurró al oído a Mendelsohn: «Orgánica».*<sup>317</sup>

Esta idea calificaría la arquitectura de Mendelsohn entre otras que quedaban fuera o en la frontera de la arquitectura contemporánea y que podían ser consideradas sin duda modernas como ya había insinuado Adolf Behne en 1923.

En 1960 la editorial Braziller de Nueva York publicó la colección “The Masters of World

---

<sup>315</sup> *Íbidem*, pág. 163/164.

<sup>316</sup> *Íbidem*, pág. 165.

<sup>317</sup> *Íbidem*, pág. 64.

Architecture” [Los maestros de la arquitectura mundial], presentando los autores más importantes de la arquitectura moderna, entre ellos: Le Corbusier, Gaudí, Gropius, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Nervi, Neutra, Niemeyer, Sullivan y Wright. El correspondiente texto sobre Mendelsohn fue escrito por Wolf von Eckardt.<sup>318</sup>

En 1961 Oskar Beyer, apoyado también por Luise, publicaba en Alemania una amplia selección de extractos de las cartas de Erich Mendelsohn<sup>319</sup>. Luise trabajó en la edición y escribió el prólogo del libro titulado *Erich Mendelsohn. Brief eines Architekten* [Erich Mendelsohn. Cartas de un arquitecto]. La gran mayoría de estas cartas están dirigidas a Luise Mendelsohn. Como hemos visto, Oskar Beyer era un antiguo amigo de Mendelsohn y ya había presentado sus bocetos y proyectos al público en la galería Paul Cassirer de Berlín. También había escrito los primeros artículos sobre aquella exposición publicados en la revista alemana *Feuer* y en la holandesa *Wendingen* en 1920. Con estos precedentes, las cartas muestran con intención la personalidad del primer Mendelsohn, la importancia de sus visiones y la preocupación por las tendencias artísticas, sociales y políticas de su tiempo.

Oskar Beyer murió en 1964, pero en 1967, todavía bajo su nombre, apareció una nueva edición en inglés de las cartas<sup>320</sup> con una introducción de Nikolaus Pevsner e incluyendo una nueva selección de cartas. Pevsner dijo en este prólogo:

*Ronchamp fue terminada en 1953, Mendelsohn murió en el mismo año. Si hubiera vivido diez años más, podría haber sido una de las figuras centrales en el mundo de la arquitectura, y no por la Columbushaus, sino por sus primeros bocetos y la Torre Einstein.*

En aquellos años, los pequeños dibujos de Erich Mendelsohn fueron presentados en varias

---

<sup>318</sup> ECKARDT, Wolf von: *Eric Mendelsohn*. George Braziller. New York, 1960.

<sup>319</sup> BEYER, Oskar: *Erich Mendelsohn. Brief eines Architekten*. Prestel-Verlag München. Passau, 1961.

<sup>320</sup> BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn. Letters of an Architect*. Abelard Schuman, Ltd. London, New York, Toronto, 1967.

exposiciones y catálogos. En 1960 tuvo lugar en la Akademie der Künste [Academia de las Artes en Berlín] una pequeña exposición titulada: “Erich Mendelsohn, ein Architekt skizziert” [Erich Mendelsohn, un arquitecto bosquejando]. Una exposición de bajo perfil. Por cierto, aquel mismo año, en mayo de 1960, el famoso almacén Schocken de Stuttgart era demolido. El primero en publicar los bocetos fue Bruno Zevi en los mismos años sesenta, entre los meses de mayo de 1962 y octubre de 1964, en *L'Architettura, cronache e storia*<sup>321</sup>, la revista que el mismo dirigió.

En 1968 Julius Posener, ayudado por Peter Pfankuch, organizó, también con la ayuda de Luise que le había propuesto como sustituto de Beyer, y con parte del material ya preparado por Oskar Beyer, la exposición “Erich Mendelsohn”<sup>322</sup> y su catálogo. Ambos con la sponsorización del Verein Deutsches Bauzentrum [Asociación Alemana de la Construcción] y la Akademie der Künste (Academia de las Artes).

Sus trabajos anteriores durante años con Mendelsohn, primero en el despacho de Berlín y luego en Jerusalén, llevaron a Posener a conocer muy bien la obra del arquitecto. En 1961 Posener había regresado a Alemania al ser nombrado para la cátedra de historia de arquitectura en la Berliner Hochschule für Bildende Künste [Academia de Bellas Artes de Berlín ahora Universidad de las Artes] y enseñó allí hasta 1971. Desde 1973 hasta 1976 fue Presidente del Deutscher Werkbund y un importante colaborador de la revista *Arch+* [Archplus]. En el catálogo de la Exposición encontramos una serie de fotos y dibujos de la Torre que ya conocíamos desde la publicación de Wasmuth en 1924. Únicamente una foto de la Torre de 1965, justo después de la renovación de los daños de la guerra, quería mostrar la permanencia de la obra.

Merecen una mención especial, en este contexto, las tres conferencias realizadas durante estos

---

<sup>321</sup> ZEVI, Bruno (dir.): *L'architettura - Cronache e Storia*. ETAS. Milano, maggio 1962 (Anno VIII, N. 1) - ottobre 1964 (Anno X, N. 6).

<sup>322</sup> POSENER, Julius; PFANKUCH, Peter: *Erich Mendelsohn*. Brüder Hartmann. Berlin, 1968. (Catálogo de la Exposición “Erich Mendelsohn” por el Verein Deutsches Bauzentrum e.V. y de la Akademie der Künste)

años (1968, 1969, 1978) en las que Posener analiza la obra de Erich Mendelsohn en el contexto de la arquitectura contemporánea. Especialmente la que pronunció en la Universidad de Hannover en el otoño de 1969<sup>323</sup>, en la que se acercaba a la Torre elogiando especialmente el trabajo pionero de Mendelsohn en el uso innovador de nuevos materiales de construcción y la representación del hormigón.

*La construcción de la Torre Einstein, propia del primer trabajo de Mendelsohn, muestra como una anticipación. Este material no lo había tenido Olbrich, pero las posibilidades del hormigón aún eran pocas en aquel tiempo.*

Estas conferencias fueron después publicadas en su conjunto en la revista *Bauwelt*, en 1981.

En 1969 se inauguró una amplia exposición con los bocetos y dibujos de Mendelsohn<sup>324</sup> curada por Susan King en el University Art Museum de la Universidad de California en Berkeley donde Erich había sido profesor visitante durante 1942. En el material que se refería a la Torre Einstein se incorporaban 3 bocetos hasta entonces desconocidos. El catálogo de esta exposición, asimismo redactado por Susan King se limitaba únicamente a la publicación de los bocetos con una clasificación temática y cronológica del material.

Finalmente, en 1970, Bruno Zevi publicó el libro *Erich Mendelsohn, opera completa*<sup>325</sup> [Erich Mendelsohn, obra completa] la publicación más amplia sobre Mendelsohn y su obra arquitectónica hasta hoy. Todos los croquis y planos de la obra de Mendelsohn, que compró la Biblioteca de Arte de

---

<sup>323</sup> POSENER, Julius: "Erich Mendelsohn". Conferencia en la Technische Universität Hannover, otoño de 1969. publicado en: CONRADS, Ulrich: *Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931 – 1980*. Bauwelt Fundamente 54/55. Friedr. Vieweg & Sohn. Braunschweig, 1981. pág. 174-187.

<sup>324</sup> KING, Susan; *The Drawings of Eric Mendelsohn*. University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969. (Catálogo de la exposición organizada por el University Art Museum, University of California).

<sup>325</sup> ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn Opera Completa*. ETAS Compass. Milano, 1970.

Berlín en 1975 a la viuda del arquitecto, se publicaron allí, junto a un gran número de fotografías de edificios. Además, Zevi trabajó la información bibliográfica y sistematizó los croquis y planos existentes. El libro puede parecer a primera vista suficiente, por no decir exhaustivo. Sin embargo, después de un estudio atento puede decirse que la publicación se limita a sistematizar el material. Las notas de texto relativamente cortas tenían más el carácter de pies explicativos de las imágenes que el de precisiones sobre su contenido. El libro por lo tanto todavía debe ser considerado como una base para estudios posteriores. Tal como hemos citado, una publicación amplia de los bocetos de Mendelsohn ya había sido hecha por el propio Bruno Zevi en los años sesenta en la revista italiana de su dirección.

## Nuevas historias en el escenario postmoderno

En 1971 Michel Ragon publicó su *Histoire mondiale de l'architecture e de l'urbanisme modernes*<sup>326</sup> [Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos] en la que contraponía arquitectos y obras expresionistas como Mendelsohn y su Torre a las obras racionalistas de vidrio de la Bauhaus. Hablaba de la infravalorada obra de Mendelsohn y explicaba que la exposición de Berlín “Arquitectura en cemento y acero” mostraba una tal fantasía de formas que hicieron que Henry van de Velde viese en Mendelsohn su más auténtico discípulo y que también Frank Lloyd Wright concediera cierta importancia a los proyectos y realizaciones de nuestro arquitecto. Sobre la Torre decía que la aerodinamicidad no derivaba exclusivamente de su voluntad expresiva, sino también de la voluntad de mostrar las posibilidades estructurales del cemento armado, que huye del academicismo de verticales y horizontales, pero que, al final, las dificultades de construir el encofrado obligaron a

---

<sup>326</sup> RAGON, Michel: *Histoire mondiale de l'architecture e de l'urbanisme modernes*. Casterman. Paris, 1971.

construir la Torre con ladrillo.

En 1975 apareció la *Storia dell'architettura contemporanea*<sup>327</sup> [Historia de la arquitectura contemporanea] del profesor italiano Renato de Fusco, el cual se planteaba las 4 obras importantes del racionalismo y también otras 6 de la arquitectura orgánica. Estas últimas se reservaban 3 para Wright y otras 3 para Aalto pero, sorprendentemente, entre las primeras aparecía al lado del edificio de la Bauhaus de Gropius, de la Ville Savoie de le Corbusier y del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe, la Columbushaus de Mendelsohn. Según el autor esta obra de 1929, ya alejada de la Torre Einstein de 1919 y de aquellas obras primeras contribuye a esclarecer las complejas relaciones entre expresionismo y racionalismo al predominar el lenguaje racionalista sobre el expresionista pero sin negar este.

En el libro de 1976 *Architettura Contemporanea*<sup>328</sup> [Arquitectura Contemporanea], de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, la atención a la obra de Mendelsohn es considerable en todas sus etapas, especialmente en el momento inicial de su formación y de sus primeras obras. Dicen los autores que sus imágenes iniciales recuerdan a veces las fantasías de Sant'Elia, y parecen querer conciliar una inspiración en el mundo orgánico con las líneas de fuerza de van de Velde y el simbolismo barroco de Obrist. Y dicen sobre la Torre:

*Las sugerencias suscitadas por las nuevas teorías científicas se expresan en un volumen plasmado como masa fluida y continua que se separa con violencia del suelo en un ímpetu antropomórfico y dinámico. Aunque construida de modo tradicional, la Torre Einstein quiere evocar un lenguaje que responda a las instancias de una forma en movimiento que mira hacia sí misma, como en los contemporáneos dibujos utópicos de*

---

<sup>327</sup> De FUSCO, Renato: *Storia dell'architettura contemporanea*. Laterza. Bari, 1975

<sup>328</sup> TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco: *Architettura Contemporanea I*. Electa Editrice. Milano, 1976.

*Finsterlin. O sea, la poesía de la vida expresada en la dinámica de las formas: aunque en modo diverso los edificios sucesivos de Mendelsohn plantean una arquitectura que se desarrolle como proceso bajo los ojos del espectador. Solo que ahora se trata de un proceso que debe confrontarse con la gran ciudad terciaria.*<sup>329</sup>

En 1980 apareció *Modern Architecture: A Critical History*<sup>330</sup> [Historia crítica de la arquitectura moderna] de Kenneth Frampton. Al hablar de la Torre el autor distinguía dos momentos: el del proyecto, del que fija como punto de partida la exposición del Werkbund en Colonia en 1914, reproduciendo el siguiente párrafo del propio Mendelsohn:

*Solo van de Velde, con su teatro, busca en realidad una nueva forma. Hormigón utilizado según el estilo Art Nouveau, pero vigoroso en concepción y expresión.*

Frampton añade que en el proyecto de la Einsteinturm se combinaban las formas de aquel teatro con el perfil general del pabellón de cristal de Taut. En segundo lugar distingue el momento del resultado final donde encuentra una afinidad formal entre la Torre y la presencia vernacular en la arquitectura holandesa que mostraba la revista *Wendingen*, hecho que avala la relación posterior de Mendelsohn con Holanda donde conocería la arquitectura racionalista y expresionista de aquel país que se encontrarían en la base de su futuro trabajo, tal como muestra según el autor la carta de Erich a Luise que ya había publicado Banham en 1960, carta que nosotros hemos reproducido también.

Todavía en otra historia de la arquitectura moderna *Modern Architecture Since 1900*<sup>331</sup> [Arquitectura Moderna desde 1900] publicada en 1982, William JR Curtis aborda la personalidad de

---

<sup>329</sup> *Íbidem*, xxx

<sup>330</sup> FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture: a critical history*. Thames & Hudson, Ltd. London, 1980.

<sup>331</sup> CURTIS, William J.R: *Modern Architecture since 1900*. Phaidon Press, Ltd. Oxford, 1982.

Mendelsohn a la vez en su formación de preguerra bajo el impacto del Art Nouveau, en la tradición de relacionar las formas con el simbolismo geométrico de los textos antiguos hebreos y en la asimilación de las ideas de Worringer, aspectos ya presentes en los primeros bocetos con formas en tensión y presencia estructural, de los que el propio autor apreciaba resaltar su ‘dinamismo’. Según Curtis, la Torre fue una ocasión para poner en práctica aquellas ideas y su proyecto también estaba relacionado con los conceptos de Einstein ya citados por Banham en 1960:

*A partir del reconocimiento de que las dos concepciones hasta ahora mantenidas por la ciencia en compartimentos separados – materia y energía – son solo distintas condiciones de la misma sustancia básica, y de que en el universo nada hay sin relatividad respecto al cosmos, sin conexión con la totalidad: solo a partir de este momento los ingenieros han abandonado la teoría de la materia muerta y se han volcado al servicio respetuoso de la naturaleza”<sup>332</sup>*

Después, continúa el autor, su trabajo se haría más estereométrico y disciplinado en uso de geometrías regulares y aunque su vocabulario recorrería al estilo internacional, la tensión de sus formas y su energía interior seguirían siendo inconfundibles.

Finalmente en 1897 se cumplía el centenario del nacimiento del arquitecto y ello propició una nueva exposición organizada por la *Beständen der Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin*, [Biblioteca de Arte de los Museos Estatales de Berlín del Patrimonio Cultural Prusiano], con el título “Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte. Ausstellung zum 100” [Erich Mendelsohn, 1887 – 1953. Ideas, edificios, proyectos. Exposición del Centenario]<sup>333</sup>.

---

<sup>332</sup> *Íbidem*, pág

<sup>333</sup> ACHENBACH, Sigrid: *Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte*. Willmuth Arenhövel. Berlin, 1987. (Catálogo de la Exposición: Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte. Ausstellung zum



De nuevo se trataba de una operación de difusión de la obra de Mendelsohn en la que se daban a conocer los archivos ya organizados por aquellas instituciones, con una gran parte del material hasta entonces inédito para el gran público, constituyendo así la mayor exposición nunca celebrada sobre el arquitecto. La exposición y el catálogo fueron curados por Sigrid Achenbach.

---

100. Geburtstag aus den Beständen der Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin).

## LOS AÑOS RECIENTES Y LA RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO

La mayoría de los edificios de Mendelsohn en Alemania fueron destruidos durante la guerra, o en los primeros años de posguerra. Los pocos edificios que quedaron, al estar emplazados en cuatro territorios nacionales distintos situados en su mayoría en el este de Europa (BRD, DDR, PL, UdSSR), eran de difícil acceso.

En una de las incursiones aéreas de la aviación aliada, una bomba había explotado en las inmediaciones de la Torre Einstein y los daños fueron reparados en la postguerra. Pero ya entonces, el edificio, ubicado en el territorio de la RDA, no era accesible al público occidental para quién lo que quedó de la Torre fueron los dibujos y las antiguas fotografías, ya imposible de borrar de la memoria colectiva.

Hasta la caída del muro en 1989, y los cambios políticos acaecidos a continuación, la valoración histórico-arquitectónica de la Torre Einstein y una descripción aproximada de su diseño en la literatura especializada se han dado, solo y fundamentalmente, sobre la base de los dibujos de Mendelsohn, de sus enunciados teóricos, de sus cartas (particularmente las dirigidas a su esposa) y también de las declaraciones de sus contemporáneos. Pero es necesario resaltar que, al menos hasta principios de los años 90, era imposible para el público en general una exploración más profunda, pues los documentos todavía no estaban disponibles en los archivos.

## Restauración y renovación de la Torre

Después de la reunificación, el historiador de la ciencia Klaus Hentschel, fue el primero que, en 1992, amplió el horizonte de comprensión sobre la Torre con su publicación *Der Einstein-Turm*<sup>334</sup> [La Torre Einstein], basada sobre todo en aspectos relacionados con la astrofísica y con el verdadero protagonista del encargo Erwin F. Freundlich y otros profesores, estudiantes y personal de servicio, fuesen partidarios u opositores del proyecto de Mendelsohn.

En su texto Hentschel nos ofrece una visión general del trabajo científico, en especial el referido a las pruebas de la Teoría de la Relatividad en general y aquellas para las que debía utilizarse la nueva instalación, y recoge también las discusiones sobre la adecuabilidad de la sede berlinesa y otras alternativas internacionales. Uno de los capítulos del libro está dedicado a la construcción y a la arquitectura y para su redacción se utilizaron las publicaciones existentes, pero, también, el nuevo material documental que se hallaba ya disponible en el Archivo Mendelsohn de Berlín.

La perentoria reparación efectuada en la inmediata postguerra y el proceso de envejecimiento de la Torre exigían desde tiempo una profunda restauración que no pudo acometerse hasta los años 90. Para ello se inició la búsqueda de antiguos planos y documentos y se hallaron, conservados en una funda plástica, los del proyecto oficialmente aprobado por las autoridades, que hoy forman parte del archivo del Amt für Denkmalpflege Potsdam [Instituto para la conservación de monumentos del patrimonio histórico de Potsdam].

Al finalizar la restauración se presentó, por primera vez al público, un plano general de sección en la exposición “Potsdamer Bau- und Gartenkunst” [Arte en construcción y jardines en Potsdam que se celebró desde el 2 al 13 de Noviembre de 1993 en la Altes Rathaus (antigua alcaldía) de Potsdam.

---

<sup>334</sup> HENTSCHEL, Klaus: *Der Einstein-Turm*. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg, Berlin, New York, 1992.

Debe tenerse en cuenta que, hasta aquel momento, sólo se conocía un diseño que no coincidía con la obra recientemente hallada. Las diferencias entre ambas soluciones estimularon la búsqueda de otros planos, búsqueda que tuvo resultados exitosos. Son planos que no habían sido encontrados con anterioridad porque su acta de archivo llevaba la denominación Brauhausberg [Cerro Brauhaus], un cerro que dentro del amplio territorio del laboratorio, está al lado del Telegrafenberg [Cerro del Telégrafo] donde realmente está situada la Torre Einstein.

En 1994 este nuevo material fue publicado en un artículo por Jörg Limberg, empleado de la oficina del distrito de la protección de monumentos de patrimonio histórico de Potsdam, en la edición anual del *Denkmalschutzamt Brandenburg* (Instituto de la protección de monumentos de patrimonio histórico de Brandeburgo) bajo del título “Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam – Entwürfe, Ausführung, Erweiterungsbau” [La Torre Einstein de Erich Mendelsohn en Potsdam – diseños, ejecución, ampliación] como una primera muestra del material acompañado de una cronología de hechos.<sup>335</sup>

En un segundo libro publicado por Klaus Hentschel en 1997, ahora en inglés, asimismo titulado *The Einstein Tower*, encontramos la mención de los nuevos hallazgos, aunque no se modifica el capítulo de base correspondiente al original alemán.<sup>336</sup>

La investigación publicada en 1997 por la historiadora del arte Kathleen James, *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism* [Erich Mendelsohn y la arquitectura germánica moderna] sobre la obra alemana de Mendelsohn incluye también la Torre Einstein, aunque

---

<sup>335</sup> LIMBERG, Jörg: “Erich Mendelsohns Einsteinturm in Potsdam – Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau”. en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege* Nr. 5. Potsdamer Verlagsbuchhandlung. Potsdam, 1994. pág. 4-75.

<sup>336</sup> HENTSCHEL, Klaus: *The Einstein Tower*. Stanford University Press. Stanford, 1997.

se limita a utilizar los bocetos y fotos ya conocidos desde la publicación de Bruno Zevi.<sup>337</sup>

En 1998 apareció la *Storia dell'architettura contemporanea* (Historia de la Arquitectura contemporánea) de los profesores italianos Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani.<sup>338</sup> En un párrafo dedicado a la obra de Erich Mendelsohn los autores hablan de sus raíces expresionistas, pero de la Torre no se habla.

El mismo año, en 1998, la historiadora del arte Regina Stephan, editó la extensa monografía *Erich Mendelsohn - Gebaute Welten*. [Erich Mendelsohn - mundos construidos]. Varios autores, entre ellos Kathleen James y la propia Regina Stephan combinaron allí prácticamente todos los datos de lo que era en aquel momento la investigación internacional sobre Mendelsohn. El resultado fue una visión amplia del arquitecto y de los edificios por él realizados. A la Torre Einstein se le dedica un capítulo de 13 páginas en el que Kathleen James usa gran parte del contenido de su publicación anterior. También las fotos y dibujos que ella presenta se basan en una selección del ya extenso material publicado.<sup>339</sup>

Un año más tarde, en 1999 la misma monografía aparece en una edición ampliada bajo el título: *Erich Mendelsohn - Dynamik und Funktion* (Erich Mendelsohn - Dinámica y Función) que constituye el catálogo de la Exposición "Erich Mendelsohn - Dinámica y Función - visiones realizadas de un arquitecto cosmopolita" presentado por el Instituto Alemán de Relaciones Culturales. La misma Regina Stephan fue comisaria de la exposición y editora del catálogo.<sup>340</sup>

Después de varias renovaciones y reparaciones temporales, entre 1997 y 1999 se efectuó finalmente la reparación completa y profunda de la Torre que era necesaria. Ello exigió una serie de

---

<sup>337</sup> JAMES, Kathleen: *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*. Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne, 1997.

<sup>338</sup> FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto: *Storia dell'architettura contemporanea*. Laterza, 1998.

<sup>339</sup> STEPHAN, Regina: *Erich Mendelsohn-Gebaute Welten*. Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 1998.

<sup>340</sup> STEPHAN, Regina: *Erich Mendelsohn-Dynamik und Funktion*. Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 1999. (Catálogo de la Exposición "Erich Mendelsohn-Dynamik und Funktion – Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten" por el Institut für Auslandsbeziehungen e.V.)

investigaciones que no son equiparables en su intensidad con las efectuadas en ningún otro monumento de la era moderna en Alemania. La anamnesis y el tratamiento arqueológico constituyen el tema central de la publicación de Norbert Huse efectuada en el año 2000, bajo del título *Mendelsohn. Der Einsteinturm – die Geschichte einer Instandsetzung* (Mendelsohn. La Torre Einstein - historia de una reparación). Además se discute la historia de la construcción de la Torre, su importancia para la astrofísica, así como la necesaria preservación histórica y los aspectos económicos. Huse recoge aquí la abundancia de puntos de vista de la reciente renovación y los documentos de construcción, en parte ya publicados por Limberg en 1994.<sup>341</sup>

Todavía últimamente, la historiadora de arte Simon Forster, ha publicado en 2008 el estudio *Masse braucht Licht*. [Masa necesita luz] explicando la cooperación entre el hasta entonces poco conocido fotógrafo de arquitectura Arthur Köster y Erich Mendelsohn. En este texto son también incluidas y valoradas las fotografías de la Torre realizadas por Arthur Köster en 1923 para la editorial de Ernst Wasmuth.<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> HUSE, Norbert: *Mendelsohn. Der Einsteinturm – die Geschichte einer Instandsetzung*. Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000.

<sup>342</sup> FORSTER, Simone: *Masse braucht Licht*. dissertation.de – Verlag im Internet GmbH. Berlin, 2008.

## RECOPIACIÓN IV: IMÁGENES ADJUNTAS A LOS TEXTOS CITADOS

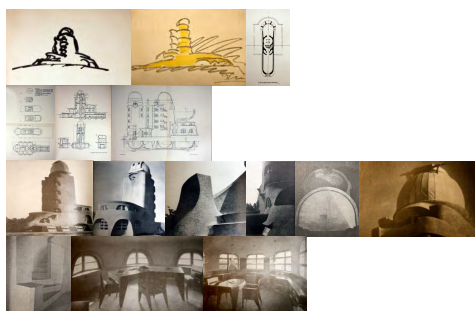


STAAL, J.F.:  
«Naar Aanleiding van Erich Mendelsohn's Ontwerpen»

BEYER, Oskar:  
«Architectuur in Ijzer en Beton»  
en: *Wendingen*. Vol. III, 1920, no. 10.

WESTHEIM, Paul:  
«Mendelsohn»  
en: *Das Kunstblatt*. 7. Jg., 1923, Heft 11.

BEHNE, Adolf:  
*Der moderne Zweckbau*.  
Drei Masken. München, 1926.



MENDELSON, Erich:  
«Erich Mendelsohn Bauten und Skizzen»  
en: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*.  
Ernst Wasmuth AG. Berlin, 8. Jg. 1924. Heft 1-2.



MÜLLER-WULCKOW, Walter:  
*Bauten der Arbeit und des Verkehrs aus der deutschen Gegenwart.*  
 Karl Robert Langewiesche. Königstein/Taunus, Leipzig, 1925, 1929, II-2.

GROPIUS, Walter:  
*Internationale Architektur.*  
 Albert Langen. München, 1925 y 1928.



FÜRST, Artur:  
 «Der Sternenstrahl im Keller – ein Besuch im Einstein-Turm zu Potsdam»  
 en: *Die Koralle*. Heft 11. 1926. pág. 28–37.



PLATZ, Gustav Adolf:  
 «Die Baukunst der neuesten Zeit»  
 Propyläen. Berlin, 1927 y 1930.



HILBERSEIMER, Ludwig; VISCHER, Julius:  
*Beton als Gestalter. Bauten in Eisenbeton und ihre architektonische Gestaltung.*  
 Julius Hoffmann. Stuttgart, 1928.



GIEDION, Sigfried:  
*Bauen in Frankreich - Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton.*  
Klinkhardt & Biermann. Leipzig, 1928.

HITCHCOCK, Henry Russell:  
*Modern Architecture, Romanticism and Reintegration.*  
Payson & Clarke. New York, 1929.



MENDELSON, Erich:  
*Das Gesamtschaffen des Architekten.*  
Rudolf Mosse. Berlin, 1930.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip:  
*The International Style: Architecture since 1922.*  
W.W. Norton. New York, 1932.

PEVSNER, Nikolaus:  
*Pioneers of Modern Movement – From William Morris to Walter Gropius.*  
Frederick A. Stokes. New York, 1937.

GIEDION, Siegfried:  
*Space, Time and Architecture.*  
Harvard Univ. Press. Cambridge CA, 1941.

BEHRENDT, Walter Curt:  
*Modern Building. Its Nature, Problems and Forms.*  
Harcourt, Brace. New York, 1937.



WHITTICK, Arnold:  
*Eric Mendelsohn.*  
 Faber & Faber. London, 1940.

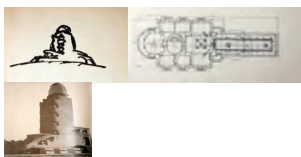
MENDELSON, Erich:  
*Three Lectures on Architecture.*  
 University of California Press. Berkeley + Los Angeles, 1944.



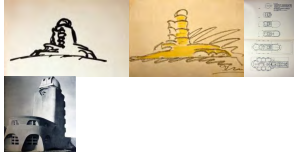
Zevi, Bruno:  
*Towards an Organic Architecture.*  
 Faber & Faber. London, 1950.

Zevi, Bruno:  
*Storia dell'architettura moderna.*  
 Einaudi. Turin, 1950.

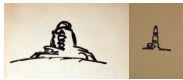
ROWE, Colin:  
*"Mannerism and Modern Architecture"*  
 in: *The Architectural Review*. 1950.



WHITTICK, Arnold:  
*European Architecture in the twentieth Century.*  
 Crosby Lockwood. London, 1950.



BANHAM, Reyner:  
«Mendelsohn»  
en: *The Architectural Review*. London, 1954.



MENDELSON, Louise:  
*Eric Mendelsohn 1887 – 1953*.  
USA, 1955. (Collection of Drawing, Limited to 500 Copies)



WHITTICK, Arnold:  
*Eric Mendelsohn*.  
Faber & Faber. London, 1956.



HITCHCOCK, Henry-Russell:  
*Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*.  
Penguin Books. Harmondsworth (E), 1958.



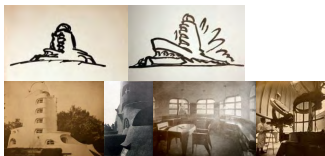
BANHAM, Reyner:  
*Theory and Design in the First Machine Age*.  
The Architectural Press. London, 1960.



ECKARDT, Wolf von:  
*Eric Mendelsohn.*  
 George Braziller. New York, 1960.



BENEVOLO, Leonardo:  
*Storia dell'architettura moderna.*  
 Laterza. Bari, 1960.



BEYER, Oskar:  
*Erich Mendelsohn. Brief eines Architekten.*  
 Prestel. München, Passau, 1961.



HILBERSHEIMER, Ludwig:  
*Berliner Architektur der 20er Jahre.*  
 Florian Kupferberg. Mainz, 1967.



BEYER, Oskar:  
*Eric Mendelsohn. Letters of an Architect.*  
 Abelard Schuman. London, New York, Toronto, 1967.



POSENER, Julius; PFANKUCH, Peter:

*Erich Mendelsohn.*

Hartmann. Berlin, 1968.

(Catalogó de la Exposición "Erich Mendelsohn" por el Verein Deutsches Bauzentrum e.V. y de la Akademie der Künste)

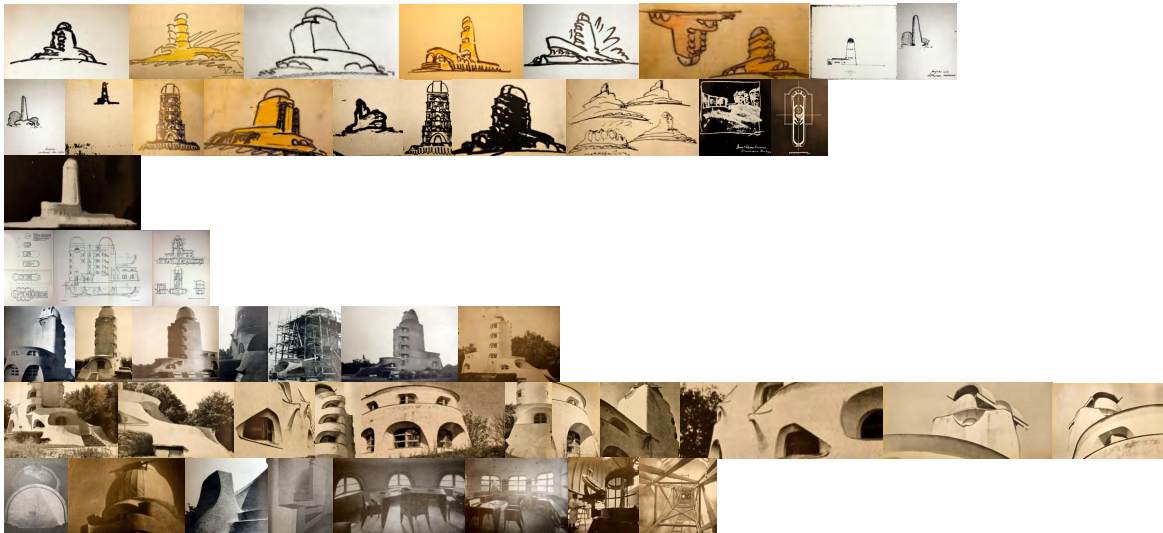


KING, Susan:

*The Drawings of Eric Mendelsohn.*

University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969.

(Catalogó de la Exposición "The Drawings of Eric Mendelsohn" por el University Art Museum, University of California)



ZEVI, Bruno:

*Erich Mendelsohn Opera Completa.*

ETAS Kompass. Milano, 1970.



RAGON, Michel:  
*Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes.*  
Casterman. Paris, 1971.

De FUSCO, Renato:  
*Storia dell'architettura contemporanea.*  
Laterza. Bari, 1975



TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco:  
*Architettura Contemporanea.*  
Electa Editrice. Milano, 1976



FRAMPTON, Kenneth:  
*Modern Architecture.*  
Thames & Hudson. London, 1980.



CURTIS, William J.R:  
*Modern Architecture since 1900.*  
Phaidon Press. Oxford, 1982.



ACHENBACH, Sigrid:

*Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte.*

Willmuth Arenhövel. Berlin, 1987.

(Catalogó de la Exposición: Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte. Ausstellung zum 100. Geburtstag aus den Beständen der Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin)



HENTSCHEL, Klaus:

*Der Einstein-Turm.*

Spektrum. Heidelberg, Berlin, New York, 1992.



LIMBERG, Jörg:

«Erich Mendelsohns Einsteinurm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau»

en: *Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege.*

Potsdam, 1994. No. 5.



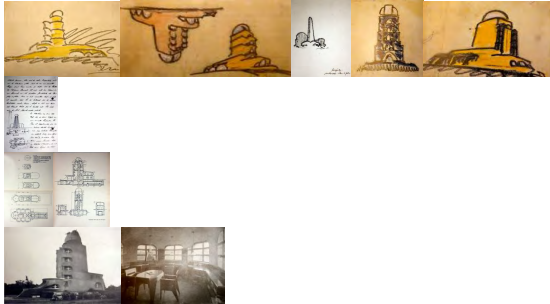
HENTSCHEL, Klaus:  
*The Einstein Tower.*  
 Stanford University Press. Stanford, 1997.



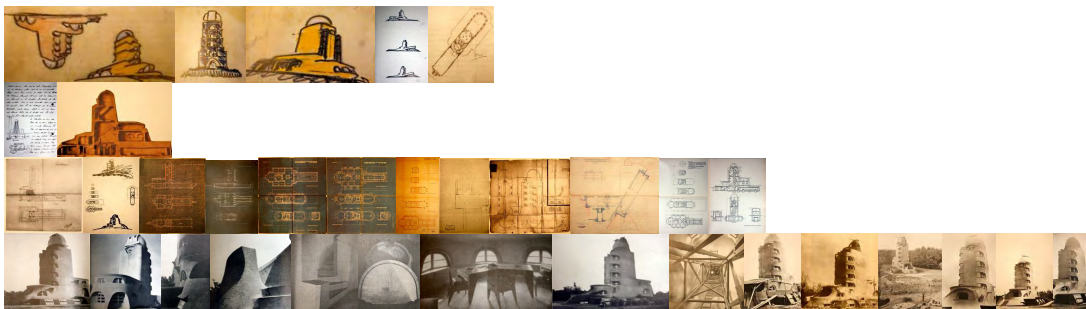
JAMES, Kathleen:  
*Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism.*  
 Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne, 1997.

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto:  
*Storia dell'architettura contemporanea.*  
 Laterza. Bari, 1998.





STEPHAN, Regina:  
*Erich Mendelsohn-Gebaute Welten.*  
 Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 1998.



HUSE, Norbert:  
*Mendelsohn. Der Einsteinurm – die Geschichte einer Instandsetzung.*  
 Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000.



### 3. ANEXOS

## ANEXO 1: TEXTOS TRADUCIDOS

### En referencia a los diseños de Erich Mendelsohn, *J. F. Staal*

Las obras de la arquitectura responden a las prescripciones técnicas que una forma de sociedad les exige a raíz de sus propias necesidades internas. En el arte, lo que la revolución social transformará en primer lugar y de manera más profunda y segura será la arquitectura, porque sus exigencias técnicas, modificadas como consecuencia de los cambios que experimenta la sociedad, aflorarán hacia el exterior como muestra de liberación. Las utopías arquitectónicas carecen totalmente de importancia para la arquitectura, dado que éstas son ilustraciones ideológicas civiles, espejismos que apartan del camino correcto, y no manifestaciones reales de derivas revolucionarias. En la arquitectura no hay mucho espacio para el sentimiento revolucionario ya que la arquitectura requiere en primer lugar la confirmación de las tendencias sociales en vigor, la monumentalización de lo actual. Sin embargo, como pasa con todas las artes, este elemento revolucionario es el elemento principal que despierta el interés en sus obras. La competencia del arquitecto, que resume en términos constructivos las necesidades sociales o las demandas individuales de espacio y materia, también resulta relevante de cara al futuro, pero ocupa un segundo lugar como ejercicio preparatorio de lo que se pedirá.

En las distintas tareas que, en la actualidad, la sociedad civil impone a la arquitectura, la capacidad de vehicular el sentimiento revolucionario no es la misma. Esta capacidad depende de la vitalidad que una tarea tiene por propia naturaleza dentro y más allá de las circunstancias existentes.

De Erich Mendelson se puede decir que todas las obras y todos los materiales que presentó en sus visiones arquitectónicas llevan dentro de sí un gran potencial para manifestar el elemento revolucionario, con el que, quizás de forma inconsciente, nos muestra sus convicciones y aviva nuestro interés.

No conocemos su obra más que por las ilustraciones proporcionadas por él mismo. Dicha obra se compone de visiones de edificios necesarios para el alto capitalismo y engendrados por dicho orden, cuyas cumbres llegan hasta el comunismo.

Dichos edificios tienden a nacer a partir del cálculo, a partir de la combinación de los resultados de las experiencias empresariales, no a partir de la visión del arquitecto. Tales edificios, en la medida en la que llegan a erigirse, no se asocian al nombre de un diseñador; constituyen una negociación entre las distintas exigencias que el afán de beneficios genera en las mentes de los dirigentes empresariales capitalistas. Erich Mendelsohn materializa estas exigencias con su expresión personal, en la medida que las quiere aceptar como su expresión personal. En su visión, el arquitecto trata de poner de manifiesto las ilimitadas posibilidades arquitectónicas que los encargos industriales capitalistas modernos reprimen en una obligatoriedad social, en la medida en que su visión es lo contrario a una obra realizada por encargo, en la que justamente se entierran dichas posibilidades.

Las posibilidades, de una forma no activa, están dirigidas hacia el pasado o hacia el futuro, la visión se orienta río abajo o río arriba, siempre de acuerdo con el espíritu de la mirada visionaria, y se proyecta desde esa posición.

La única obra arquitectónica que, según las imágenes anexas, fue ejecutada por Mendelsohn es la torre del espectrógrafo o Torre Einstein, en Postdam. La Torre Einstein no parece presentar una forma determinada en primer lugar por una necesidad calculada, sino más bien por un deseo monumental individual. Constituye más bien un monumento del presente que rinde homenaje al pasado, y no una nave de trabajo moderna que eleva el presente hacia el futuro. En su torre del espectrógrafo, el arquitecto no encontró la objetividad, la tranquilidad y la serenidad extrema por encima del deseo, que es el lienzo perfecto donde se proyectan los planes de futuro. Es la mejor obra alemana, se cuenta entre las mejores obras personales, pero no deja de ser alemana y no deja de ser personal. Es posible para un artista, pero en ningún otro caso, porque la práctica, la ejecución arquitectónica de encargos técnicos, es siempre la comadreja que se come los buenos deseos, un cementerio que, sin embargo, vuelve a ser tierra fértil. En este momento, ningún artista, ningún visionario ve la globalidad del mundo, y seguro que no la ve fuera de las limitaciones de su propia personalidad.

Por ello no se le hacen dichas objeciones al artista Mendelsohn; a él, que es para nosotros un excelente arquitecto y ha hecho fluir en nosotros una cálida fascinación y sentimientos afectuosos.

Fuente: WENDINGEN, cuaderno de octubre de 1920, pág. 3

## Arquitectura en acero y hormigón, *Dr. Oskar Beyer*

Desde el comienzo de la gran revolución artística, que se manifestó de forma más o menos clara en todos los ámbitos de la cultura en Europa y a la que se hace referencia con el gran término Expresionismo, ha cambiado de forma extrema la perspectiva que el ser humano adopta en relación con el arte, así como la estimación del valor del mismo. De repente, se empezó a sospechar que el punto de referencia que permitía determinar el valor y que hasta la fecha se había considerado incuestionable no podría mantenerse ante la gran cantidad de manifestaciones artísticas históricas. Sólo de forma lenta y con dificultad van cambiando las ideas entre los grandes segmentos del pueblo. A pesar de las exposiciones y declamaciones, y una gran cantidad de revistas y ensayos teóricos, al menos aquí en Alemania, sólo una pequeña proporción de los amantes del arte ha podido hacerse una idea real del significado profundo del nuevo arte; sólo han conseguido hacerlo aquellos que miran con nuevos ojos el mundo de los documentos de la historia del arte. Debemos especialmente a Worringer, que como teórico ocupa sin duda en Alemania una posición de liderazgo, el hecho de que frente al instinto apasionado y los juicios emocionales de los artistas creadores modernos ahora también existan los conocimientos y el saber. Desde Worringer, cuya obra se basa en la investigación de Alois Riegler, arqueólogo rápidamente caído en el olvido, sabemos que una persona sólo puede hacerse una buena idea de algo cuando clasifica el gigantesco ámbito de la historia del arte en artes expresivas y artes imitativas. Esta nueva idea, aunque tampoco está completamente definida, indica la dirección en la que van los esfuerzos de los investigadores modernos, mientras que en el pasado la gente se movía por el sendero de la estética clásica.

Los esfuerzos modernos dentro del campo de la arquitectura, como cabe esperar, tienen en común el elemento negativo de que cuestionan de forma vehemente los métodos constructivos vigentes hasta la fecha. Su odio implacable está principalmente dirigido a ese tipo de arquitectura que se originó en Alemania a mediados del siglo pasado y que, especialmente desde 1870, experimentó un triste florecimiento durante el llamado periodo del *Gründerzeit* ("época de los fundadores" o "periodo fundacional") mediante un uso frecuente de motivos renacentistas. Es verdad que tras el 1890 se produjo en la arquitectura una reacción dirigida por muchas personas preeminentes a la que cabe agradecer un gran número de productos de buena y mediocre calidad. Sin embargo, debido a la tendencia individualista, no llegó a convertirse en una cultura arquitectónica o, si queremos realmente hablar de una cultura, dicha cultura se situaba en el contexto de las artes aplicadas o industriales y estaba vinculada al capitalismo. La seriedad ética y la voluntad de la generación moderna de arquitectos se alzaron no sólo por encima de la arquitectura de las apariencias de la "época de los fundadores", con sus adornadas fachadas, su espíritu constructivo tosco y desesperadamente sobrio, en pocas palabras, todo un sistema dominado por el

aspecto exterior y el materialismo. Realmente también se alzaron por encima del evangelio de la generación posterior, a saber, por encima de la idea de la efectividad. ¡Lo que ahora se presenta como objetivo y presumiblemente se convierta en el lema del futuro, en una verdadera cultura constructiva del futuro, no es más que una arquitectura expresionista!

¿Pero sería esto realmente posible? ¿Una arquitectura de la expresión? Podría decirse que la arquitectura es el ámbito más frío y abstracto, sometido exclusivamente a leyes geométricas, para las que sólo tienen valor algunas necesidades crudas, pero no la fantasía y la voluntad del artista, o sea, no los elementos irracionales. Y, sin embargo, acabamos de aprender, sobre todo a través de la escultura moderna, a ver en lo legal, en lo absolutamente necesario, las mejores garantías para la perfección de todo arte; hemos aprendido a identificar lo legal dentro de las mayores y más poderosas obras expresionistas. Por ello también se pueden comunicar los elementos principales de la arquitectura a través de los artistas de hoy día, que están profundamente convencidos de la unidad del arte como manifestación de la creación del espíritu humano; la pintura, las artes plásticas y las artes aplicadas tienen que volver a ponerse al servicio de la obra edificada. Esta exigencia no era especialmente revolucionaria o utópica: todas las épocas de la historia de la arquitectura muestran esta misma relación y obtienen sólo a través de ella su hermosa unidad y su fuerza expresiva, sólo hace falta pensar en Egipto, Babilonia, la India, China, Rusia, en el Romanticismo, el Gótico y el Barroco. Todos esos y otros estilos constructivos también eran al mismo tiempo destacados estilos de expresión, y se podría afirmar que, de hecho, "arquitectura expresionista" no constituye un nuevo lema creado por voluntad de una moda, es más bien una necesidad, ¡una proeza incuestionable del espíritu creativo de la humanidad! Si lo examinamos con precisión, esto no significa sino la arquitectura como arte, como arte para controlar espiritualmente y poner en movimiento a las masas, para formarlas a través del sentimiento y la voluntad, pero también para concederles al mismo tiempo la necesidad y apartarse de lo individual para trasladarlo todo al reino de lo general, de lo absoluto.

Si alguien quiere hacerse una breve panorámica general de los nuevos esfuerzos de la arquitectura en la Alemania actual, se encontrará en primer lugar con artistas que están un poco a caballo entre lo viejo y lo nuevo y que, a una edad ya más madura, de hecho se encuentran como en casa en el pasado pero todavía poseen la fuerza y la valentía necesarias para adentrarse con pasos traviesos en territorio desconocido.

Poelzig es aquí más importante para nosotros que P. Behrens, que si bien posee un talento fuera de lo común y puede realizar con excelencia la distribución de grandes construcciones, sigue demasiado arraigado en el pasado y trabaja con problemas de columnas incluso en edificios de fábricas. También Poelzig parece ser en mi opinión, más que una materialización, una aparición muy talentosa y con rasgos geniales de la época de transición.

Parte de monumentos que dan fe de un deseo de gran arquitectura, pero hace renacer con un nuevo y poderoso espíritu los elementos extraídos de muchas fuentes y nos sorprende con sus ingeniosas aplicaciones; los demás talentos que alguien puede reunir como arquitecto utópico se concentran en mayor o menor medida alrededor de Bruno Taut, que por su parte parece hacer realidad las ideas gráficas de poemas literario-arquitectónicos de Scheerbart. La estimulante influencia que emana de este grupo, especialmente de Taut, que plasmó con sorprendente osadía fantásticas formas sobre el papel, no puede ponerse en tela de juicio, como tampoco puede cuestionarse la viabilidad de sus diseños, que brillan con colores puros y se sirven de líneas cristalinas o formas orgánicas de la naturaleza para obrar milagros arquitectónicos.

Lo mismo puede decirse de Scheerbart y de sus visiones de la arquitectura de cristal. Nos hallamos ante un arrebatador producto de la fantasía, que ascendió con toda su sensibilidad a través de una poderosa y moderna alma de poeta; quizás también sea realmente uno de los grandes principio reguladores de una humanidad futura, pero la realización del mismo se halla en la utopía. Quizás tengan que pasar miles y miles de años, si no más, antes de que los seres humanos hayan evolucionado de forma que la realización de dicha idea de cristal les parezca una necesidad vital, antes de que a partir de su capacidad productiva en pleno pueda florecer una arquitectura de cristal. En este momento, no obstante, las visiones de Scheerbart carecen de un significado regenerador, la realización programática que hizo Taut de las mismas en la Exposición Universal de Colonia en 1914 no muestra, de hecho, ningún estilo de cristal, sino que más bien se trata de su manera personal de transformar en realidad la idea de cristal; el ojo del arquitecto (y de todos los seguidores de Scheerbart) está cegado por el maravilloso material, por las imprevisibles y múltiples posibilidades de los efectos cromáticos, pero se confunde y se pierde finalmente en el refinamiento de las decoraciones.

Una arquitectura fundamental nueva (y eso significa mucho más que un nuevo cambio de estilo, el cual sigue siendo la obra y el mérito de un artista) probablemente sólo podría surgir cuando el artista consiguiera poner el material de construcción especial de su época (en la medida en que la época en cuestión contara con tal material) en estricta armonía con sus propias exigencias constructivas en beneficio del arte, o sea, en beneficio de la expresividad, para formar y en cierto modo como expresión de la voluntad y el espíritu de su tiempo. En lo relativo a la pregunta acerca del material de construcción típico de nuestra época, cuyo uso radical y consecuente en los ámbitos cultural y artístico tendría consecuencias que no pasarían desapercibidas, nos ayuda Scheerbart cuando dice: «debemos tener siempre en cuenta que los nuevos materiales de construcción [...] pueden llevar por nuevas sendas toda la arquitectura del planeta. El "hormigón armado" es ahora uno de esos materiales de construcción». (Glasarchitectuur, pág 71).



Sin embargo, el hormigón es únicamente un material de relleno, el verdadero material que se pone al servicio de la nueva época es el hierro. Éstas son dos cosas que no aprendimos ayer; ya hace décadas que se trabaja con el hierro como material de construcción, mientras que el descubrimiento del hormigón, que ya se conocía en periodos culturales anteriores, no aconteció hasta hace poco tiempo. En cualquier caso, la aplicación de ambos materiales a mayor escala no podría ser vista como algo descabellado. Se ha contado con suficiente tiempo para poner a prueba todas las normas y posibilidades sobre la base de una amplia multitud de tareas técnicas. A diferencia de las construcciones arquitectónicas habituales hasta ese momento, que se reducen al soporte, la carga y el tejado (para construcciones de piedra y ladrillo, para las que el fragüe es lo que cuenta), a diferencia del material del pasado arquitectónico, el carácter del hierro es totalmente distinto, su esencia es la elasticidad, es la tensión (las presiones y las tensiones se generan con cada carga y curvatura); a consecuencia de la posibilidad de unir mediante tornillos los distintos componentes constructivos independientes, se puede ensamblar una armadura constructiva que acaba convirtiéndose en una unidad orgánica y resistentemente compacta. El hormigón armado ofrece por un lado la posibilidad de proteger el núcleo metálico, porque se funde por así decirlo con el hierro, y también lo encapsula gracias a su densidad parecida a la del granito, protegiéndolo frente a todas las influencias externas que podrían descomponerlo. Por otro lado, debido a su carácter moldeable, porque puede colarse, constituye un material plástico perfecto en manos del arquitecto, para quien gracias a él se abre un nuevo mundo de posibilidades. Mientras que la solidez de la piedra o el ladrillo requiere siempre una labor de composición y unión de bloques rectangulares, aquí surge como por sí mismo el carácter monolítico que refuerza poderosamente la impresión de un organismo constructivo. La resolución de las dificultades que derivan del encofrado de madera es sólo cuestión de tiempo.

Entretanto solamente podía hablarse de un estilo de hierro en sentido limitado; a menudo se dice que los ingenieros y los arquitectos del hierro se limitaron a transferir al hierro los principios estáticos procedentes de la construcción en piedra, pero demasiado a menudo se olvidaba el carácter especial del hierro y se construía como si no hubiera otra posibilidad que apilar un ladrillo sobre otro y colocar cargas sobre soportes.

Las características dinámicas del hierro, cuyo carácter es pura dinámica y tensión, en la mayoría de los casos únicamente se intuyen, pero no se desatan adquiriendo formas libres ni una evidente claridad, convirtiéndose en una verdadera arquitectura de fuerzas tensas y relajadas. Dicha liberación sólo puede surgir de la forma. Sin embargo, la forma es siempre un acto de creación artística.

El técnico, el ingeniero, ya trabajó suficiente tiempo, creó los cimientos de la aplicación constructiva, ahora es el arquitecto el que tiene que pronunciarse allí donde se requiere diseño. Su deber creativo, que surge de las especificidades del nuevo material, puede definirse en dos palabras: expresión constructiva. Tiene que elevar el carácter constructivo hasta hacer de él un carácter de expresión, tiene que convertir en arte arquitectónico los datos técnicos y matemáticamente calculables. El concepto de una construcción orgánica le impone obligaciones, piensa

en formas espaciales que a través de su realización constructiva se proyectan hacia el exterior para dar forma a su visión mental del espacio y convertirla en una realidad material estrechamente vinculada a las necesidades constructivas.

Lo cierto es que el nuevo arte debe ser un arte totalmente sincero y también real en términos de materiales, el alma de sus obras debe reflejarse íntegramente en su realidad material. Si ahora nos encontramos realmente en los comienzos de una nueva era del hierro, de una cultura del hierro en el sentido íntegro de la palabra, una cultura del hierro como piedra angular de la era de la técnica, entonces nadie se sorprenderá de que se aborde el problema de la arquitectura monumental. Todo el mundo estará de acuerdo en que ésta tiene que existir, pero ya no está tan claro que realmente tenga que ser lo primero. Al fin y al cabo, la cuestión tiene sus raíces en una convicción filosófico-cultural: el camino tiene que empezar o bien desde abajo hacia arriba, partiendo de las pequeñas cosas cotidianas, o bien desde arriba hacia abajo, partiendo del mayor ejemplo generalmente visible. El camino ascendente llevó en Alemania a un buen nivel de “artes aplicadas e industriales” que, sin embargo, en proporción, tiene que ver únicamente con pequeños círculos exclusivos y no constituye en absoluto una cultura artística en todo orden. Es el camino del racionalismo el que se da bajo el dogma de la noción del desarrollo. El camino, la creación, parece desarrollarse a la inversa, parece empezar por lo grande e ir de arriba hacia abajo. Primero tienen que suceder las cosas grandes y elementales y tienen que colocarse en toda su magnitud a la vista de todo el mundo; de lo más Grande emanará la fuerza para dar forma a un nuevo estilo que posteriormente también cambiará los otros ámbitos inferiores. Es verdad que hacia finales del siglo pasado pudo desarrollarse una cultura de la casa particular, de las casas de campo y las mansiones, en la que el confort y el “buen gusto” constituyen los elementos principales, pero aún no había llegado el momento de un estilo monumental, en el cual estuviera presente algo incondicional, algo vinculante, algo que diera una dirección a las masas.

Que el primer artista que identificó las relaciones que acabamos de esbozar y les dio forma en concordancia se llame Erich Mendelsohn, que sea originario de Prusia Oriental y que se estableciera en Berlín, es poco importante, lo único que nos interesa es lo que hizo el artista en cuestión. Que tenga una capacidad de trabajo incombustible, que reúna en su persona al ingeniero y al arquitecto, ya nos resulta más interesante. Tras ponerse a prueba a sí mismo durante años y observar una abstinencia total en lo relativo a la publicación de sus diseños, la organización de una amplia exposición el año pasado le ha colocado en el foco de atención. Empezó antes de la guerra a realizar diseños en los que las grandes masas con formas cúbicas desempeñaban un papel muy importante; desde aproximadamente 1914 se fijó como cometido personal el problema de los edificios industriales. Durante los años de la guerra, en el campo, surgieron numerosos apuntes teóricos y, lo que es mucho más importante, una gran cantidad de pequeñas hojas con diseños arquitectónicos, cuya caligrafía era ejemplar y describía de forma maravillosamente sucinta las formas mentalmente visualizadas. Entre ellos se encontraban los

diseños realizados en una sucesión rápida y a mayor escala a partir de 1918. Es verdad que estos diseños tienen un aspecto muy pintoresco (el punto de vista se encuentra a menudo al nivel del suelo o por debajo del mismo), pero no resulta difícil comprender tanto el claro concepto del espacio, que constituye la base de todo, como su tendencia, totalmente orientada hacia su realización. En términos globales no se trata de una arquitectura sobre el papel, como los poemas arquitectónicos de Taut y su entorno. Son diseños de edificios para el sector industrial y del transporte, sobre todo naves, almacenes, estaciones, aeropuertos, pero también diseños de edificios monumentales que no tienen nada que ver con la industria, como diseños de edificios sacros, de "una casa de la amistad", de viviendas de gran tamaño, de arquitectura de interior, de mobiliario, etc. En todas estas formas resulta decisivo el carácter que emana de las características del hierro y del hormigón, o sea el carácter moldeable y de tensión. El artista odia los ángulos puntiagudos y los cantos, y también lo regularmente redondo, lo sereno, lo circular. El impulso dinámico en su interior hace que todo se tuerza, se estire y se agrupe por doquier. Las dos formas principales de sus diseños arquitectónicos son las naves (o pabellones) y las fábricas; en las primeras lo más característico es la horizontalidad, y en las segundas lo es el movimiento vertical. El elemento constructivo más importante de las naves es el soporte metálico, cuya eficiente forma a menudo adquiere con Mendelsohn enormes dimensiones. Desde su poderosa desnudez, los elementos de soporte muestran la forma del espacio del edificio y, de forma orgánica y con líneas apasionadamente curvas, brotan del organismo, del edificio; se soportan a sí mismos y lo soportan todo. Las costillas que acogen el cristal repiten de forma infinita la forma del soporte (véase el edificio "Zentralbahnhof", estación central); los edificios de fábricas nunca dan la sensación de ser edificios individuales, sino que siempre se perciben como un complejo cuya forma permite una actividad y una ampliación dinámicas; el principio de la progresión se encuentra aquí como pez en el agua. Véase por ejemplo el edificio "Optische Fabrik" (fábrica óptica); aquí hay dos pisos superpuestos a modo de escalera, y sólo a partir de ahí se yerguen las torres, cuya forma ondulada emula las de la base; su movimiento inicialmente muy empinado y orgulloso termina luego hacia atrás en forma de escalera. Resulta siempre de la máxima importancia no perder de vista las líneas de contorno de las masas constructivas, percibir y sentir el movimiento de la masa, domado y guiado por el espíritu. Los grandes edificios de fábricas muestran en sus siluetas una inequívoca familiaridad con los componentes de las máquinas, algo muy comprensible, porque esta arquitectura surgió del lenguaje del hierro del ámbito de la técnica, que se nutre de una rigurosa eficacia y que, por ello, en su momento generó tipos de formas que surgieron por sí mismos de la propia naturaleza del hierro.

Tenemos que darnos por satisfechos con esta panorámica general en la que se señalan algunos de los momentos más importantes de los diseños del artista; las ilustraciones son más importantes que las palabras. Para terminar nos dedicamos a cosas que ya están materialmente construidas o están en fase de realización, o cuya ejecución ya es algo seguro. Ahora mismo no es mucho, pero hay que pensar que el artista apenas se encuentra al

principio de su carrera y que la situación en Alemania es actualmente desesperante en términos de encargos. Deben mencionarse especialmente las siguientes obras: una fachada en la *Dorotheenstraße* de Berlín, un edificio de fábrica en *Luckenwalde*, a las afueras de Berlín, y la construcción de la torre del espectrógrafo (o “torre Einstein”) en Potsdam. En el caso de la primera obra mencionada, que ya está terminada, el arquitecto se vio obligado a transformar un edificio ya existente y dar un aspecto totalmente nuevo a una fea fachada renacentista del periodo posterior a 1890. Como ya hemos visto, el término “fachada” efectivamente no existe para Mendelsohn. En su mente él ve la masa de una casa atrapada entre otras casas, las habitaciones de la cual casi salen hacia afuera a través de las ventanas. Éste es el significado de las partes abultadas, que no es que rodeen las ventanas, sino que más bien tienen que aparecer por fuerza debido a la fingida presión que ejerce la energía espacial que sale del interior y que, con ello, confiere a la superficie de la piel exterior, o sea, a la pared de la fachada, un poderoso ritmo. La planta baja requiere, como basamento portante, un contraste claro respecto de las plantas superiores, que quedan agrupadas por medio del estucado rojo, de forma que solamente puede entenderse como enorme zócalo (el color elegido es un contundente gris azulado). La impresión general es la de una realización osada pero hermosa de una voluntad segura de sí misma y que no se deja desconcertar. La no muy grande nave de fábrica de Luckenwalde queda grabada en la memoria debido a la singularidad de su distribución espacial.

Los soportes metálicos empiezan aproximadamente a la altura del techo de la planta baja y luego se dirigen de forma oblicua hasta el primer muro principal de cristal para luego inclinarse de forma redondeada hacia el suelo. Si se llega a la nueva nave desde las viejas dependencias anexas de la fábrica se percibe un sorprendente ensanchamiento; se mire donde se mire, el espacio es movimiento: el ojo se ve obligado a seguir los elementos de soporte (bien marcados también a través del uso del color) hacia adelante y hacia arriba hasta la gran superficie vítrea a la vez que, llegando de una luminosidad crepuscular, éste se precipita a la gran claridad de las antesalas. También la pared en la que se encuentran las ventanas se ha construido subordinada al movimiento, que empieza de forma vítrea y lineal en las paredes laterales de la nave, da una vuelta en las esquinas redondas y de repente se eleva ancha e inclinada para transformar la pared lateral en un muro de luz alto y extenso. Desde el exterior se produce un juego cromático muy atractivo: vidrio armado de color verdoso y molduras de cinc pintadas de color verde claro azulado entre los elementos de soporte negros. La obra más importante e interesante es el Observatorio astronómico que se construye ahora en Potsdam. Los primeros diseños de esta construcción, en la que desempeñan un papel importante unas proporciones excepcionalmente complicadas, se remontan a hace algunos años. Que un único tema pueda dar lugar a una amplia gama de variaciones queda claramente ilustrado en el bosquejo en color, que permite distinguir entre los elementos diseñados de forma apresurada y de forma apasionada. A su vez, también muestra un

ascenso en forma de terrazas, la contracción de un amplio movimiento y un poderoso y enérgico crecimiento gradual de la torre del espectrógrafo hasta llegar a la cúpula. Una graciosa torrecita de escaleras se funde con la torre (la escalera se trasladó posteriormente a la torre principal). En comparación con esta solución de torre, los planos y modelos para la realización adquirieron el carácter de algo masivo, se volvieron más bien imponentes y audaces.

Sólo unas pocas palabras más sobre el diseño del interior y del mobiliario. El interior se convierte aquí en un problema arquitectónico y permanece exento de elementos decorativos. De acuerdo con la concepción de este artista, una habitación no debe tratarse de forma muy distinta a la construcción de una plaza urbana; la decoración dependerá de la ubicación de las puertas y de las zonas de paso creadas en consecuencia; deberá tenerse todo esto en cuenta de cara a la colocación de los muebles, que en ningún caso deberán obstaculizar la circulación.

Aquí los muebles se convierten en componentes de la arquitectura, por lo que, en la medida de lo posible, tienen que permanecer fijos en su lugar. Presentan un estilo que es más un estilo de colada que un estilo de madera, es decir, que derivan del estilo monumental de los grandes edificios. Son muebles escrupulosamente austeros, simples y sin ornamentos; especialmente las butacas, en las que (al igual que en las obras constructivas) predominan las líneas excéntricas, poseen la fuerza de la monumentalidad. El color es de importancia capital; por regla general se acentúan en el espacio dos colores, uno de los cuales desempeña una función aglutinante.

Se debería estar más al día de las relaciones dentro del ámbito de la cultura en el extranjero de lo que se está en Alemania, a pesar de la gran cantidad de revistas de arte existentes, para saber si las búsquedas y las obras de un artista alemán que aquí acabamos de indicar son algo aislado o si en algún lugar hay alguna búsqueda emparentada o fenómenos análogos dentro del ámbito de la expresión arquitectónica que coinciden con ellas. Por lo que yo sé, por el momento sólo hay dos países en los que las creaciones constructivas son realmente importantes: los Estados Unidos y los Países Bajos. Con su poderosa cultura industrial, Estados Unidos ha hecho grandes cosas, nuevos tipos de edificios para el trabajo; se trata de un “estilo americano”, como arte, y no sólo como resultado técnico.

En los Países Bajos, una cultura constructiva de hace siglos se está reelaborando ahora en forma de sorprendentes soluciones y diseños de nuevo corte que hacen olvidar toda la rigidez y la tranquilidad burguesas y parecen apuntar hacia un horizonte cosmopolita. Lo que une a los artistas de estos dos

países es la disciplina técnica y una fantasía con amplitud de miras, que es lo que les vincula con el arquitecto del hierro alemán.

Fuente: WENDINGEN, cuaderno de octubre de 1920, pág. 4-14

## Una nueva arquitectura monumental, *Dr. Oskar Beyer*

*En la obra arquitectónica han de quedar de manifiesto el orgullo, el triunfo sobre la fuerza de la gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, que unas veces convence e incluso adula y otras se limita a dar órdenes.*

Nietzsche, El ocaso de los ídolos

Hay detractores de nuestro tiempo que no son capaces de ver en éste más que decadencia, enfermedad y desesperación; hay quien se hunde en la melancolía y el pesimismo ante la voluntad artística de estos años y quien cree que deben afrontarse con aire juicioso y pedagógico. ¡Guardemos y esperemos la llegada de un futuro mejor, si tenemos que seguir aguantando esa visión tan turbia de las cosas! Hay algo realmente bello en el «estilo del futuro» que parece resumirlo todo con una fuerza radiante, pero también sabemos que la idea final de una perfección cultural sin fisuras (y eso significa una época estilística incluso mayor) pertenece a los grandes reguladores de nuestra constitución intelectual y que la consecución absoluta de un objetivo en tanto que perfección cultural sería impensable si tenemos en cuenta el carácter mutable de nuestra esencia, puesto que cada vez que ha surgido un estilo nuevo ha terminado siendo desplazado por otro. Más importante, infinitamente más importante que fantasear acerca de la posibilidad de que (quién sabe cuándo y cómo) llegue a hacerse realidad ese estilo del futuro a partir de necesidades y expectativas de carácter subjetivo me parece el deber positivo de la afirmación: intentar reconocer en los logros conseguidos y en el estado de la situación las líneas importantes que se extienden de forma infinita para poder atraparlas en el presente, mientras sean la expresión de una gran voluntad y capacidad, tener en cuenta las circunstancias como factores positivos, captar su esencia y sus singularidades e insistir con orgullo en su valoración libre de perjuicios.

Las afirmaciones generales mencionadas al principio, que siempre son sospechosas en tanto que opiniones a bulto, puesto que reducen la inmensa variedad de la vida a un único punto de vista, podrían descartarse fácilmente con una simple referencia a la arquitectura de nuestro tiempo. Acerca de los caminos de las artes plásticas, sobre todo en el caso de la pintura, difícilmente podrá obtenerse una opinión general unánime; no se puede hablar todavía de un estilo musical de la nueva época porque como máximo existen planteamientos cuya viabilidad todavía no podrían distinguirse con claridad; la voluntad arquitectónica de una nueva época, en cambio, aparece de forma libre e irrefutable y presenta incluso algo más que resultados: complejos de resultados con una ejecución real que no se basan, pues, en la esperanza de obtenerlos algún día. Hay indicios de la existencia de una enorme supremacía de la arquitectura que prácticamente no tiene precedentes entre el resto de las artes (una circunstancia que sólo podría recordar a la fundación de la Bauhaus de Weimar, un acontecimiento profundamente simbólico), el parangón schopenhaueriano: la música y la arquitectura se encuentran, de forma plena y sorprendente, en pleno apogeo, mientras que la pintura se ha orientado hacia la arquitectura de un modo tan inaudito que permite aventurar un pronóstico: la arquitectura alcanza su pleno desarrollo hasta convertirse en una expresión simbólica extraordinariamente poderosa para las aspiraciones artísticas y culturales de nuestra nueva concepción del mundo, es probable que incluso a expensas de las energías creativas que se distribuyen entre las restantes disciplinas artísticas.

Durante las últimas décadas, más o menos desde van de Velde, se sentaron las bases para la renovación que estamos viviendo hoy en día, pero si bien durante un período de unos treinta años se recuperaron el refinamiento y el buen gusto en las construcciones y surgieron los sentimientos y actividades que apuntaban a ese nuevo objetivo, también es cierto que volvieron a abrirse las puertas a una arquitectura espiritual: la arquitectura como expresión de un concepto elemental, de una concepción del mundo, la arquitectura como el lenguaje más poderoso para la pura búsqueda de la forma creativa. La arquitectura como lenguaje de energías rítmicas, como un grandioso monumento a las iluminaciones, las vivencias y las visiones espirituales; el arte constructivo como un reflejo de los impulsos de un estilo mayor, como la pasión refrenada por la ley del espíritu; el arte constructivo como escenario de un juego de energías gigantescas, de su equilibrio, de sus conflictos, como fuente de una alegría y un éxtasis creativos. El espíritu imperante, el que triunfa por encima de la resistencia y de la rigidez de la materia inerte e inorgánica. La arquitectura como voluntad de poder, como símbolo de una energía creativa ascendente del nuevo ser humano, de una nueva condición humana espiritual. Esto no puede ubicarse en el mundo de forma completamente independiente, en algún punto el pie debe poder pisar tierra firme, de algún modo debe poder resonar el sustrato «histórico». Sin embargo, lejos de recurrir a las últimas épocas estilísticas, a diferencia de lo que ocurría en el pasado, hace mucho tiempo, la nueva voluntad creativa se ve impulsada hoy en día hacia una tendencia retroactiva de una vehemencia tremenda. Ya no se considera que la tierra prometida sea el helenismo,

mientras que la cultura de la edad media, es decir, la tan denostada metafísica de inspiración cristiana del siglo materialista precedente, pasa a ser un cálido hogar. Y también los sombríos documentos poderosos de las etnias más antiguas: las construcciones egipcias, sirias y babilónicas se convierten en una nueva base para el diseño de proyectos monumentales. No tanto por arbitrariedad, por impotencia o por historicismo y arcaísmo, sino más bien con la naturalidad de las formas obtenidas y de las necesidades de las que éstas surgieron. Lo decisivo es que no es necesario constatar los préstamos, las transferencias, las modificaciones, sino más bien son las sugerencias las que se transforman con un espíritu libre y peculiar en nuevos contextos creativos orgánicos. Se trata de grandes corrientes de la antigüedad que en su momento se perdieron, que fueron contrarrestadas o que simplemente terminaron celebrando un resurgimiento como algo poderoso y lleno de vida dentro de la gran lucha intelectual de esa revitalización sin que para ello tengan que surgir necesariamente denominaciones como «Neogótico» o «Neoegipcio» para cumplir con el plan previsto. La voluntad y el impulso creativos producen continuamente originales, siempre jóvenes y llenos de vida como todos los grandes estilos que hoy en día consideramos como «clásicos» que más allá de los intereses históricos de las generaciones precedentes han vuelto a nosotros como pruebas de una fuerza creadora eternamente viva para quedarse en el centro de nuestra vida intelectual.

Si bien hasta el momento hemos visto a Poelzig como un arquitecto de nuestro tiempo porque tenemos que agradecerle conceptos y sentimientos de felicidad completamente nuevos, actualmente ha aparecido un nuevo maestro a su lado que está destinado a ocupar una posición tan poderosa como la suya. La obra que nos muestra hoy es el resultado de ocho años de soledad y autodisciplina que lo llevaron a una maduración y a una coherencia lógica poco habituales hoy en día. El perfil artístico de este arquitecto, Erich Mendelsohn, se revela de forma clara y particular en sus proyectos, hasta el punto que resulta difícil encontrar paralelismos con proyectistas previos o actuales y su línea difícilmente podrá olvidarse con facilidad.\* El único punto de comparación posible que se me ocurre sería el que podría establecerse con los arquitectos americanos modernos y, de todos modos, ésa sería una comparación alejada; el propio artista remite a planteamientos que, por ejemplo, podrían encontrarse en algunas construcciones de Olbrich. Lo más novedoso y lo que más sorprende a primera vista es su origen técnico, puesto que de hecho era ingeniero y adquirió una formación sólida desde la base hasta que se hubo familiarizado con todas las conveniencias y necesidades, de manera que todos sus planos transmiten una sensación elemental de seguridad constructiva absoluta. Sin embargo, eso es lo encantador que nos revela el gran artista: que los valores técnicos y las relaciones con la voluntad legisladora confluyen en la creación artística y que ésta, no obstante, acaba estando a la altura (lo mejor que puede llegar a decirse acerca de una obra de arte). Este maestro se siente tan seguro con su «oficio» que es capaz de trabajar la materia olvidándose bastante de ésta mientras busca formas de energía puras, por lo que podría considerarse que la obra que ha realizado hasta el momento es un triunfo sobre la técnica, dado que en todo momento está presente el técnico que ha ascendido al «mundo superior» del espíritu creador. Este



arte ha crecido a partir de la construcción y en eso consiste precisamente su ambición, en expresarse con sus construcciones. En el caso de Mendelsohn no se trata de explotar la estructuración ornamental de la fachada o los diseños externos fantásticos sin correspondencia con el desarrollo de la distribución interior de los espacios, sino que tenía más que ver con el desarrollo de la apariencia externa a partir de la forma del espacio interior. Así pues, su método consiste en renunciar a la decoración, al recubrimiento y a la ocultación de los elementos estructurales, de los que, como ocurre con sus uniones, no sólo no se avergüenza, sino que pasan a ser precisamente la fuente de un nuevo y gran estilo.

Sus diminutos esbozos, anotados con una naturalidad ornamental y que capturan con pocos trazos la planta de grandes complejos, son preciosos, frescos y reflejan de un modo espontáneo y fluido sensaciones acerca del espacio, así como también reflexiones, invenciones e intuiciones que quedan plasmadas de un modo simbólico. Son esbozos alejados de cualquier apocamiento o pretensión intelectual que surgen de una imaginación creativa absoluta. Las segundas versiones están ejecutadas con ágiles pinceladas, con un aire más pictórico, y nacen del cromatismo propio de su mirada interior. No obstante, al final acabamos teniendo delante verdaderos diseños finales que se caracterizan por los gruesos contornos de un negro profundo que contrastan sobre la superficie de papel claro. Hay un ritmo fascinante en esas imágenes, una seguridad increíble, vibrante, una osadía inaudita, una obstinación valiente y una fuerza de voluntad resoluta, una energía tenaz que insiste en los motivos principales típicos, una fastuosa abundancia de variaciones y combinaciones, (incontables caminos hacia incontables posibilidades), una estructuración dictatorial, un número realmente impresionante de soluciones verdaderamente lúdicas, un gran espacio para la fantasía tectónica que apenas parece conocer límites. Por supuesto, un despliegue de recursos como ése no se limitará a concebir casas unifamiliares de particulares en el siglo de las formas comunitarias que exige instalaciones, construcciones y habitáculos destinados a las multitudes. Este tipo de diseños se conciben además alrededor de un único material firme y estandarizado: el hormigón armado (al que podría añadirse tan sólo el vidrio). En efecto, la combinación de hierro y hormigón hizo posible el surgimiento del estilo monumental de la edad del hormigón armado. Ya no se trata de concebir templos y catedrales, sino instalaciones industriales. Es la industria la que marca el carácter dominante de nuestro mundo social, los arquitectos de hoy en día deben aceptar un «hic Rhodus, hic salta!» y aplicar la voluntad y obligación vigentes de las construcciones industriales a asentamientos, viviendas comunitarias, iglesias, escuelas y universidades, teatros, etc, que deberán doblegarse ante ese carácter industrial. ¿De qué otro modo podría construirse ese gran objetivo cultural sino con la uniformización de las formas vivas para llegar a la unidad estilística de todas las construcciones? Todas esas naves industriales, fábricas, almacenes, estaciones de ferrocarril y aeropuertos del arquitecto Mendelsohn surgen a partir del espíritu de nuestra era industrial como sus símbolos más atrevidos, unívocos y ciertos. Podría decirse que estas obras son documentos de un nuevo imaginario del estilo maquinista, una metafísica de la edad de las máquinas, y

demuestran un atrevimiento sorprendente, puesto que la imagen y la estructura de las construcciones parecen condensar el carácter estilístico de las máquinas. La relación con el mundo de la música es realmente evidente: existen movimientos musicales plasmados con un material plástico, puesto que el alma del artista está llena de sentimientos vitales estrechamente relacionados con lo rítmico y lo musical. Como poderoso domador de espacios de grandes proporciones, su obra tenía que tener una estrecha sensación de parentesco con las severas arquitecturas antiguas y él ha sido capaz de subrayarlo con palabras extraídas de una misa de Bach. Sin embargo, es necesario tener oído para apreciar la música de la piedra, del hierro o de la línea, pero a la vista de estos esbozos el órgano abierto para ese arte tonal mudo brama con un ritmo y un flujo armónico propios del contrapunto.

Las siguientes líneas son un intento de juzgar los motivos principales de su creación en pocas palabras. La impresión general que el espectador percibe en las construcciones de Erich Mendelsohn es la disposición de terrazas, un principio de la arquitectura siria utilizado también por Poelzig (si bien de un modo completamente distinto al de Mendelsohn). Como consecuencia de ello, los alzados adoptan un aspecto de capas de carácter piramidal, coronadas por un acento superior (unitario o múltiple, delimitado o extenso). El aspecto general de la obra nunca surge de forma repentina a partir de la planta, sino que se fundamenta en una base más amplia y sólida y asciende paulatinamente trazando dinámicas curvas de perfil que se elevan de un modo natural hasta que por fin se pone en relieve de forma enérgica la parte principal de la construcción. Esta parte principal suele estar formada sobre todo por torres ovales, cuadrangulares o redondeadas o bien por un bloque masivo más parecido a los edificios principales que predominaban en los castillos. Este aspecto a menudo puede recordarnos también a los grandes buques de guerra. Desde el alzado principal del complejo toman una especial relevancia unos poderosos módulos destacados semiredondeados que parecen miradores. En la planta prevalecen las amplias formas dinámicas y oscilantes ovales y en forma de herradura. La rigidez de las torres queda transformada por la disposición paralela de volúmenes circundantes en forma de cinta o por estructuras con forma de anillo o de disco que aportan un carácter dinámico al conjunto, mientras que la desolación de los escarpados muros de gran altura queda suavizada por un gran número de pequeñas ventanas con forma de escotilla que tienen además un efecto ornamental. Toda forma de «decoración» surge de elementos útiles, como ocurre por ejemplo con los refuerzos ornamentales de los bordes principales mediante toscos remaches metálicos que se dejan a la vista sin ningún tipo de pudor. Tampoco faltan los efectos de paralelismo, tanto horizontales como verticales, entre los elementos constructivos y los decorativos. Los bordes y cantos afilados se perciben como elementos mecánicos, pero esa posibilidad queda excluida y en su lugar aparecen rotundas líneas dentadas incluso en los contornos principales a partir de las cuales se expresa el apasionamiento. Las obras de naves, con sus gigantescas dimensiones presentan arcos que tanto pueden ser planos como apretados entre sí, mientras un enorme módulo estructural principal sirve de «aglomerante», da forma al espacio y todo lo demás queda sometido o se conserva en la entrada, como si ésta

estuviera lista para tragar, con un aspecto parecido a, por ejemplo, los hangares de dirigibles, creciendo con suavidad hacia arriba, manteniéndose constante en la parte superior y finalmente descendiendo de nuevo siguiendo la feliz línea de su melodía. La vivificación de esas paredes extendidas se consigue mediante la sucesión constante de elementos estructurales en forma de costillas que parecen procedentes de motores; una enorme ventana principal abierta en la parte superior se abre en algunos casos en la parte frontal; unos arcos marcadamente inclinados abren la construcción a los cuatro vientos. Las estructuras propias de puentes se introducen con frecuencia en los puntos decisivos del organismo. En general, la variedad de estas soluciones que, sin caer jamás en ningún esquema fijo, mantienen una semejanza evidente y el sello ineludible de un espíritu fuerte y marcado, resulta verdaderamente asombrosa a la vista de esta obra que quita el aliento. Mientras los arquitectos expresionistas más modernos proyectan visiones de ensueño especialmente «románticas» que tal vez son posibles pero no soportarían la exposición a la cruda realidad, en este caso nos encontramos ante un arte expresivo que surge de la exuberancia y de la necesidad y que se basa por encima de todo en el gran talento de su creador, pero también en su enorme disciplina y capacidad de trabajo así como en su maduración. En este punto vuelve a ponerse en práctica lo que Nietzsche, que tan bien conocía todas las «grandes» cosas, denomina «estilo mayor», lo que consigue expresar «la mayor sensación de poder y seguridad» de forma heroica en todas estas obras.

Cuando nos ocupamos de cuestiones arquitectónicas actuales, nos enfrentamos necesariamente a la conclusión paradójica de que el «artista que persigue un objetivo» concreto, el que ha recibido una formación severa tanto desde el punto de vista matemático como físico, esos arquitectos de la generación actual que sólo se ocupan de la dura realidad, que sólo cuentan con la relación entre causa y consecuencia, de hecho son los artistas más idealistas. Sus proyectos, destinados a la materialización en grandes cantidades — ¡apenas sospechamos qué tipo de sentimientos elevados han iluminado el alma de un arquitecto magistral! — parecen anulados, de un modo parecido al que los billetes de banco de los estados en bancarrota pierden su valor. En el grandioso mundo de la piedra, del hierro, del hormigón, del vidrio, que se encuentra en un auge tan audaz, ¿quién sabe cuántos años y décadas perdurarán esas fantasías creativas (aparte de los encargos secundarios o indignos que siguen proyectándose todavía hoy en día) limitadas a las blancas hojas de papel? Todas las espléndidas esperanzas acerca del urbanismo de una nueva época, de la realización monumental del estilo más grandioso, quedan sepultadas por el momento debido a la pobreza en la que nos encontramos. ¿Qué consecuencias podría tener esta situación tan desesperada? Muchos se decidirán a emigrar, aunque la gran mayoría se verán obligados a refugiarse en una forma de expresión nueva, puramente gráfica: en la arquitectura sobre papel, en la arquitectura como plano, como imagen pictórica. Un giro de este tipo hacia el papel sin duda encierra ciertos peligros: es muy probable que la fantasía libre, lo utópico, acabe imponiéndose a los requisitos del oficio y que finalmente el arte de construir quede disuelto —quién sabe si a corto plazo— en un mero juego de líneas que flotan, ajenas y alejadas, por encima del

suelo de lo real. Sin embargo, es de esperar que se produzca un cambio beneficioso gracias a una serie de individuos de naturaleza enérgica (uno de los cuales es Erich Mendelsohn), puesto que sus obras nunca sobrepasan la amplia base de lo material: para ello deberían saber aprovechar, en estos tiempos de restricciones, toda su fuerza de voluntad y todas sus capacidades de un modo impertérrito para crear así su propio lenguaje estilístico modulado hasta las últimas consecuencias. Desde el punto de vista de lo material también tendrían que luchar, sin embargo siempre hay algo —¡por lo que sabemos hoy en día, al menos!— que de todos modos podría llevarse a cabo.

Precisamente el caso de Mendelsohn, que procede de una importante estirpe de la Prusia Oriental, demuestra un gran coraje y fuerza de voluntad en la realización, con tanto optimismo depositado en la energía creativa que nunca se limita únicamente a la formulación gráfica abstracta de sus objetivos, que en ningún caso suponen un mero asunto personal sino una cuestión partícipe del movimiento cultural general. Lo que él desea es una materialización en el espacio, colocar en el mundo lo que sus manos consiguen que parezca crecer del suelo; no le interesa para nada la renuncia y la resignación y el asombroso «éxito» que parece empezar a experimentar debe considerarse una consecuencia de esa férrea voluntad.

\*Exhibe sus proyectos en Berlín, Hannover, Colonia, Düsseldorf, Múnich, Chemnitz, Hamburg etc.

Fuente: *Feuer Monatschrift für kunst und künstlerische Kultur* [Cuaderno de arte y de cultura artística], Año 2, cuaderno 2/3 Nov/Dic 1920, pág. 111-115

## La psicología de la personalidad productiva.

### Respuestas: el arquitecto Erich Mendelsohn, *Erich Mendelsohn*

En realidad, el arquitecto está tan ligado a la función, a los materiales y a la obra, depende tanto de la voluntad del constructor y de los medios disponibles, que la obra final será una clara consecuencia de todo ello.

Esa claridad no debería influir lo más mínimo en la parte artística, pero para ello es necesario que esas condiciones previas se conozcan de antemano para poder llevar a cabo su correcta evaluación.

Así pues, el arquitecto debe tener en cuenta desde el principio las condiciones reales de sus proyectos, puesto que éstas determinarán las formas resultantes.

A día de hoy, la economía, la industria y el transporte generan una serie de tareas que a la hora de la verdad suponen un 99% del tiempo empleado. Sin embargo, es ese 1% restante de intuición lo que convierte el «material» en una obra.

Cuando alguien me encarga una obra de construcción, las condiciones económicas y arquitectónicas las conozco por experiencia o bien porque se me comunican con el encargo. Esos conocimientos deben aplicarse al caso en cuestión. A veces son necesarias muchas reuniones para aclararlas o determinarlas, de manera que yo pueda hacerme una idea de lo que hace falta. Veo la obra, el terreno, el espacio. Mi terreno, mi espacio, del que tomo posesión lleno de emoción. En la mayoría de los casos, en ese momento surge de forma espontánea la idea arquitectónica. La plasmo en esbozos.

Eso significa que el saber, y por consiguiente el conocimiento exacto de las condiciones previas reales, entra en el subconsciente; las superficies cobran vida como esbozos y el espacio vacío queda ocupado por formas en el espacio, de manera que es una experiencia unidimensional y tridimensional a la vez.

Con el primer esbozo me ando con mucho cuidado, porque como experiencia, como revelación, condensa la realidad, el plano y la estructura del organismo arquitectónico.

El resto es puro trabajo. Detalles del esbozo, de la construcción, etc. pero siempre alimentados por la experiencia, por la vivencia de la novedad verificada por el intelecto.

Una idea, una creación (...) a menudo te obliga a dar un rodeo, es decir, que la razón y el cálculo se enfrentan de forma opresiva a la intuición. Sin embargo, al final el espíritu del primer esbozo se conserva, de manera que eso es un signo inequívoco y liberador de que la obra está en camino de convertirse en una obra de arte. Por eso me pongo a trabajar bajo el dominio del inconsciente.

Porque el intelecto permite unir piezas, pero es la intuición, la que proyecta. Ésa es la piedra de toque de cualquier obra, da igual cuál sea su propósito, la base a partir de la que surja o el concepto que pretenda representar.

Preguntas del autor al artista:

¿Cómo llega el artista a aquello que denominamos tan a la ligera como «concepción»? ¿Qué proceso mental tiene lugar cuando nace una idea para una nueva obra de arte?

¿Qué camino recorre la «idea» hasta el momento en el que se percibe como un razonamiento, un objetivo o algo parecido? ¿Y de ahí hasta la consecución de la obra final?

¿La conciencia juega algún tipo de papel importante? ¿En qué parte del proceso?

Aparte de la aportación de Erich Mendelsohn se incluyen las de los arquitectos Wilhelm Kreis y Hans Pölzig.

Fuente: PLAUT, Paul: *Die Produktivität der kreativen Persönlichkeit* [La psicología de la personalidad productiva], Stuttgart 1929, en la parte III: La personalidad productiva en la representación propia, página 319

## ANEXO 2: CARTAS UTILIZADAS

### En el Capítulo I

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 16.08.1910*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.08.1910*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 29.10.1910*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.12.1910*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.02.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.07.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 22.07.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 25.07.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.07.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.10.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.12.1911*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 31.05.1912*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 12.06.1913*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.08.1913*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 11.11.1913*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.03.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.03.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.04.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 11.06.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.07.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 16.08.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 11.09.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 29.09.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 03.11.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.11.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.11.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 23.12.1914*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.04.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 04.04.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.04.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.06.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.06.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 24.06.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 25.06.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 01.07.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 19.07.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 22.05.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 27.05.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.06.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.06.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.06.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 01.08.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.08.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.08.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 08.11.1917*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.12.1934*

MENDELSON, Erich: *Carta a Karl Becker de 17.07.1915*

MENDELSON, Erich: *Carta a Kurt Blumenfeld de 11.07.1933*



MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 16.09.1914*

BECKER, Karl: *Carta a Erich Mendelsohn, copia de 17.07.1915*

## **En el Capítulo II**

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.07.1918*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.07.1918*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 10.05.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 12.05.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.05.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 17.05.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 31.05.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 05.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 06.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 07.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 09.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 13.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 14.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 15.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 18.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 19.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 20.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 21.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 24.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 26.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 28.06.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 01.07.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 02.07.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise del 03.07.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 04.07.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 29.07.1920*

MENDELSON, Erich: *Carta a Luise de 30.07.1920*

MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 12.07.1918*

MENDELSON, Luise: *Carta a Erich de 23.07.1918*

MENDELSON, Erich: *Carta a Erwin Freundlich de 29./30.10.1917*

FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 28.09.1917* [adjunta a la carta de Erich Mendelsohn a Luise de 30.10.1917]

FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 02.07.1918*

FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 17.08.1918*

FREUNDLICH, Erwin: *Carta a Erich Mendelsohn de 21.08.1918*

## ANEXO 3: BIBLIOGRAFIA Y ARCHIVOS

### Libros de Erich Mendelsohn

MENDELSON, Erich: *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*.  
Rudolf Mosse. Berlin, 1926.

MENDELSON, Erich: *Russland, Europa, Amerika, ein architektonischer Querschnitt*.  
Rudolf Mosse. Berlin, 1929.

MENDELSON, Erich: *Erich Mendelsohn – das Gesamtschaffen des Architekten*.  
Rudolf Mosse. Berlin, 1930.

MENDELSON, Erich: *Neues Haus – Neue Welt*.  
Rudolf Mosse. Berlin, 1932.

MENDELSON, Erich: *Three lectures on Architecture*.  
Berkley - University of Columbia Press. Los Angeles, 1941.

### Otros escritos utilizados de Erich Mendelsohn

MENDELSON, Erich: «Erich Mendelsohn Bauten und Skizzen», en: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Ernst Wasmuth AG. Berlin, 8. Jg. 1924. Heft 1-2.

MENDELSON, Erich: «My Own Contribution to the Development of Contemporary Architecture» Conferencia del 17.03.1948 en Los Ángeles School of Architecture. Publicada en:  
BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn, Letters of an Architect*. Abelard-Schuhman. Londres, 1967.

MENDELSON, Erich: «Die international Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion». Conferencia en «Architectura et amicitia», Ámsterdam, 1923.  
Publicado en: MENDELSON, Erich: *Erich Mendelsohn. Das Gesamtschaffen des Architekten*. Rudolf Mosse Buchverlag. Berlín, 1930. pág. 33.

MENDELSON, Erich: «Background to Design» publicado en: *Architectural Forum. The Magazine of Building*. Volumen 102, Número 4. 1953.

## **Bibliografía Capítulos I y II**

ACHENBACH, Sigrid: *Erich Mendelsohn, 1887 – 1953 Ideen Bauten Projekte*. Willmuth Arenhövel. Berlin, 1987.

BANHAM, Reyner: «Mendelsohn»,  
en: *The Architectural Review*. London, 1954.

BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*.  
The Architectural Press. London, 1960.

BEHNE, Adolf: *Der moderne Zweckbau*.  
Drei Masken. München, 1926.

BEHRENDT, Walter Curt: *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*.  
Harcourt, Brace. New York, 1937.

BENEVOLO, Leonardo: *Storia dell'architettura moderna*.  
Laterza. Bari, 1960.

BEYER, Oskar: «Eine neue Monumentalarchitektur»,  
en: *Feuer Monatschrift für kunst und künstlerische Kultur*, 2 Jhg., Vol. 2/3 Nov/Dic 1920, pág.  
111-115

BEYER, Oskar: «Architectuur in Ijzer en Beton»,  
en: *Wendingen*. Vol. III, 1920, no. 10.

BEYER, Oskar: *Briefe eines Architekten*.  
Prestel. München, Passau, 1961.

BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn, Letters of an Architect*.  
Abelard-Schuhman. Londres, 1967.

BEYER, Oskar: Erich Mendelsohn.  
Manuscrito. Entre 1961 y 1964. Ralph Beyer *colección Tedington*. GC, M.P, Los Ángeles.

BERNHARD, Karl: «Die neue Halle der Turbinenfabrik der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft  
in Berlin»,  
en: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 30 (1910), S. 25-28;  
y en: *Zeitschrift des Vereines Deutscher Ingenieure* 55 (1911), S. 1625-1631.

BRENNE, Winfried: *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin*.  
Braun. Berlín, 2005.

BUBER, Martin: *Drei Reden über das Judentum*.  
Rütten & Loening. Frankfurt am Main, 1911.

COHN-WIENER, Ernst: *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst*.  
Teubner. Leipzig, 1910. Tomos I y II.

COLLINS PETER: *Changing ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Faber & Faber,  
Ltd. London, 1965..

CURTIS, William J.R: *Modern Architecture since 1900*.  
Phaidon Press. Oxford, 1982.

De FUSCO, Renato: *Storia dell'architettura contemporanea*.

Laterza. Bari, 1975.

EIBINK, Adolph: "Gewapend beton". en *Wendingen*, Vol. II, 1919, no. 11.

EINSTEIN, Albert: «Zur Elektrodynamik bewegter Körper»,

en: *Annalen der Physik und Chemie*. Heft 17. 1905. pág. 891–921.

EINSTEIN, Albert: «Über das Relativitätsprinzip und die aus demselben gezogenen Folgerungen»,

en: *Jahrbuch der Radioaktivität und Elektronik*. Vol. 4. 1907. pág. 411–462.

EINSTEIN, Albert: «Über den Einfluss der Schwerkraft auf die Ausbreitung des Lichtes»,

en: *Annalen der Physik und Chemie*. Heft 35. 1911. pág. 898–908.

ECKARDT, Wolf von: *Eric Mendelsohn*.

George Braziller. New York, 1960.

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto: *Storia dell'architettura contemporanea*.

Laterza. Bari, 1998.

FOESTER, Simone: *Masse braucht Licht*. dissertation.de – Verlag im Internet GmbH. Berlin, 2008.

FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture*.

Thames & Hudson. London, 1980.

FREUNDLICH, Erwin: *Die Grundlagen der Einsteinschen Gravitationstheorie*.

Julius Springer. Berlin, 1916.

FÜRST, Artur: «Der Sternenstrahl im Keller – ein Besuch im Einstein-Turm zu Potsdam»,

en: *Die Koralle*. Heft 11. 1926. pág. 28–37.

GIEDION, Sigfried: Bauen in Frankreich - Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton.  
Klinkhardt & Biermann. Leipzig, 1928.

GIEDION, Siegfried: Space, Time and Architecture. Harvard Univ. Press. Cambridge CA, 1941.

GROHMANN, Walter: Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und  
Theaterreformen. Elsner. Berlin, 1935.

GROPIUS, Walter: Internationale Architektur.  
*Albert Langen. München, 1925 y 1928.*

*HALE, Georg Ellery: Ten years work of Mountain Observatory. Washington D.C., 1915. Carnegie  
Institution Publ. Nr. 235*

HALPERN, Felix:  
Geschichte der jüdischen Gemeinde zu Guttstadt. Ein Beitrag zur Geschichte der Juden im  
Ermland. publicación de uno mismo. Guttstadt, 1927.

HEINZE-MÜHLEIB, Ita: Erich Mendelsohn. *Bauten in Palästina*. Scaneg. München, 1986

HENTSCHEL, Klaus: Der Einstein-Turm.  
Spektrum. Heidelberg, Berlin, New York, 1992.

HENTSCHEL, Klaus: The Einstein Tower.  
Stanford University Press. Stanford, 1997.

HILBERSEIMER, Ludwig; VISCHER, Julius:  
Beton als Gestalter. Bauten in Eisenbeton und ihre architektonische Gestaltung.  
Julius Hoffmann. Stuttgart, 1928.

HILBERSEIMER, Ludwig: Berliner Architektur der 20er Jahre.  
Florian Kupferberg. Mainz, 1967.

HILDEBRAND, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

Heitz & Mündel. Strasburgo, 1893.

Versión en castellano: *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor. Madrid, 1988.

HITCHCOCK, Henry Russell: *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*.

Payson & Clarke. New York, 1929.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip: *The International Style: Architecture since 1922*.

W.W. Norton. New York, 1932.

HITCHCOCK, Henry-Russell: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*.

Penguin Books. Harmondsworth (E), 1958.

HUSE, Norbert: *Mendelsohn. Der Einsteinurm – die Geschichte einer Instandsetzung*.

Karl Krämer. Stuttgart, Zürich, 2000.

JAMES, Kathleen: *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*.

Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne, 1997.

KING, Susan: *The Drawings of Eric Mendelsohn*.

University Art Museum, University of California. Berkeley, 1969.

(Catalogó de la Exposición "The Drawings of Eric Mendelsohn" por el University Art Museum, University of California)

KUHN, Gerd: *KonTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900 – 1930*.

Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG. Königstein im Taunus, 1999

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

Edición consultada: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid, Tecnos, 1990.

LIMBERG, Jörg: «Erich Mendelsohns Einsteinurm in Potsdam - Entwürfe Ausführung Erweiterungsbau»,

en: Arbeitsheft des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege. Potsdam, 1994. No. 5.



MENDELSON, Louise: *Eric Mendelsohn 1887 – 1953*.

publicación de uno mismo. San Francisco, 1955.

(Collection of Drawing, Limited to 500 Copies)

MENDELSON, Luise: *My Life in a Changing World*.

Manuscrito inédito de sus memorias. San Francisco, 1979.

MÜLLER-WULCKOW, Walter: *Bauten der Arbeit und des Verkehrs aus der deutschen Gegenwart*.

Karl Robert Langewiesche. Königstein/Taunus, Leipzig, 1925, 1929, II-2.

NERDINGER, Winfried: *Bruno Taut 1880-1938*.

Electa. Milán, 2001

NERDINGER, Winfried: *Theodor Fischer, Architekt und Städtebauer*.

Ernst, Wilhelm & Sohn. Múnich, 1988.

NEUMEYER, Fritz: *Der Klang der Steine*.

Mann. Berlín, 2001.

NEUMEYER, Fritz: «Nietzsche and Modern Architecture»,

en: KOTSKA, Alexandre; WOHLFART, Irving: *Nietzsche and «An Architecture of Our Minds»*. Los

Ángeles. Getty Research Institute, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, 1872.

Edición consultada: *Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial, 1973.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Movement – From William Morris to Walter Gropius*.

Frederick A. Stokes. New York, 1937.

PEVSNER, Nikolaus: «Introducción»,

en: BEYER, Oskar: *Eric Mendelsohn. Letters of an Architect*. Abelard Schuman, Ltd. London, New York,

Toronto, 1967.

PLATZ, Gustav Adolf: *Die Baukunst der neuesten Zeit*.

Propyläen. Berlin, 1927, 1930.

PLAUT, Paul: *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*.

Enke. Stuttgart, 1929.

POSENER, Julius; PFANKUCH, Peter: *Erich Mendelsohn*.

Hartmann. Berlin, 1968.

(Catalogo de la Exposición "Erich Mendelsohn" por el Verein Deutsches Bauzentrum e.V. y de la Akademie der Künste)

POSENER, Julius: «Erich Mendelsohn»,

en: *Arch+*, n. 48 (1979) Sondernummer zum 75. Geburtstag von Julius Posener

POSENER, Julius: «Zu Siegfried Giedions 'Raum, Zeit, Architektur'», artículo de 1965,

publicado en: CONRADS, Ulrich: Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931 – 1980. Bauwelt Fundamente 54/55. Friedr. Vieweg & Sohn. Braunschweig, 1981.

POSENER, Julius: «Erich Mendelsohn»,

Conferencia en la Technische Universität Hannover, otoño de 1969.

publicado en: CONRADS, Ulrich: Julius Posener, Aufsätze und Vorträge 1931 – 1980. Bauwelt Fundamente 54/55. Friedr. Vieweg & Sohn. Braunschweig, 1981.

POSENER, Julius: *Fast so alt wie das Jahrhundert*.

Siedler. Múnich, 1990.

POSENER, Julius: *Heimliche Erinnerungen*.

Siedler. Múnich, 2004.

RAGON, Michel: *Histoire mondiale de l'architecture e de l'urbanisme modernes*.

Casterman. Paris, 1971.

REUSCH, Jürgen: «G.A. Platz «Die Baukunst der neusten Zeit» und Müller-Wulckows vier Blaue Bücher. Vergleichende Betrachtungen», en: KUHN, Gerd: *KonTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900 – 1930*. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans

Köster. Königstein im Taunus, 1999.

RICHTER, Thilo: *Erich Mendelsohns Kaufhaus Schocken. Jüdische Kulturgeschichte in Chemnitz*. Passage. Leipzig, 1998.

ROWE, Colin: «Mannerism and Modern Architecture», en: *The Architectural Review*. 1950.

ROWE, Colin: *The mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press. Cambridge and London, 1976.

SCHIRREN, Matthias: *Julius Posener. ein Leben in Briefen*. Birkhäuser. Basel, Berlin, Boston, 1999.

SCHÜLER-SPRINGORUM, Stefanie: *Die jüdische Minderheit in Königsberg, Preussen 1871 – 1945*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1996.

SCHWARZ, Karl: «Die Großen Sternwarten der Vereinigten Staaten», en: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. Heft 4, 1910.

STAAL, J.F.: «Naar Aanleiding van Erich Mendelsohn's Ontwerpen», en: *Wendingen*. Vol. III, 1920, no. 10.

STEPHAN, Regina: *Erich Mendelsohn-Gebaute Welten*. Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 1998.

STEPHAN, Regina: *Erich Mendelsohn-Dynamik und Funktion*. Hatje Cantz. Ostfildern-Ruit, 1999. (Catálogo de la Exposición “Erich Mendelsohn-Dynamik und Funktion – Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten” por el Institut für Auslandsbeziehungen e.V.)

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco: *Architettura Contemporanea*. Electa Editrice. Milano, 1976

WARHAFTIG, Myra: *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon*.  
Reimer. Berlín, 2005.

Wasmuths Monatshefte für Baukunst.  
Ernst Wasmuth AG. Berlin, 8. Jg. 1924.

WESTHEIM, Paul: «Mendelsohn»,  
en: *Das Kunstblatt*. 7. Jg., 1923, Heft 11.

WHITTICK, Arnold: *Eric Mendelsohn*.  
Faber & Faber. London, 1940, 1956.

WHITTICK, Arnold: *European Architecture in the twentieth Century*.  
Crosby Lockwood. London, 1950.

WINCKELMANN, Johann Joachim: *Werke in Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.  
Edición consultada: *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*. Madrid,  
Fondo de Cultura Económica de España, 2008.

WINCKELMANN, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763.  
Edición consultada: *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona, Editorial Iberia S.A., 1967.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. Pieper. München, 1907.  
Versión en castellano: *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

WORRINGER, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*. Pieper. München, 1911.  
Versión en castellano: *La esencia del estilo gótico*. Traducción de Manuel García Morente. *Revista de Occidente*. Buenos Aires, 1947.

VIRGILIO (Publio Virgilio Marón): *La Eneida*, 19 ac.  
Edición consultada: Ciudad de México, Compañía General de Ediciones S.A., 1972.

ZEVI, Bruno: *Towards an Organic Architecture*.  
Faber & Faber. London, 1950.

ZEVI, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*.

Enaudi. Turin, 1950.

ZEVI, Bruno (dir.): *L'architettura - Cronache e Storia*.

ETAS. Milano, maggio 1962 (Anno VIII, N. 1) - ottobre 1964 (Anno X, N. 6).

ZEVI, Bruno: *Erich Mendelsohn Opera Completa*.

ETAS Kompass. Milano, 1970.

ZEVI, Bruno: *The Historiography of Modern Architecture*. Massachusetts, 1999.

Versión en castellano en TOURNIKIOTIS, Panayotis: «El Resurgimiento Crítico» en *La Historiografía de la arquitectura Moderna*. Madrid 2001.

## **Archivos**

### **Erich Mendelsohn Archiv**

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Kunstwissenschaftliche Bibliothek im Kulturforum

Matthäikirchplatz 6

10785 Berlin

### **Eric and Louise Mendelsohn Papers**

The Getty Research Institute for the History and Art and the Humanities

Research Library

Library Services

1200 Getty Center Drive, Suite 1100

Los Angeles, CA 90049-1688

### **Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz**

Archivstraße 12 - 14,

14195 Berlin

### **Leibniz-Institut für Astrophysik Potsdam**

An der Sternwarte 16,

14482 Potsdam

### **Hochbauamt Potsdam, Archiv**

Hegelallee 6 – 10,

14467 Potsdam

### **Plansammlung des Amtes für Denkmalpflege Potsdam**

Friedrich-Ebert-Str. 79/81

14469 Potsdam

### **Royal Institute of British Architects Library**

66 Portland Place

London W1B 1AD



